AUFSTIEG UND NIEDERGANG DER RÖMISCHEN WELT

II.12.2

AUFSTIEG UND NIEDERGANG DER RÖMISCHEN WELT

GESCHICHTE UND KULTUR ROMS IM SPIEGEL DER NEUEREN FORSCHUNG

II

HERAUSGEGEBEN
VON
HILDEGARD TEMPORINI
UND
WOLFGANG HAASE

WALTER DE GRUYTER · BERLIN · NEW YORK
1981

PRINCIPAT

ZWÖLFTER BAND
(2. TEILBAND)

KÜNSTE (FORTS.)

HERAUSGEGEBEN
VON

HILDEGARD TEMPORINI

WALTER DE GRUYTER · BERLIN · NEW YORK
1981

Herausgegeben mit Unterstützung der Robert Bosch Stiftung, Stuttgart

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Aufstieg und Niedergang der römischen Welt:
Geschichte u. Kultur Roms im Spiegel d. neueren Forschung /
hrsg. von Hildegard Temporini u. Wolfgang Haase. – Berlin ;
New York : de Gruyter.
NE: Temporini, Hildegard [Hrsg.]
2. Principat.
Bd. 12. Künste / hrsg. von Hildegard Temporini.
2. Teilbd. – 1981.
ISBN 3-11-008557-7

© 1981 by Walter de Gruyter & Co.,
vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung · J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung · Georg Reimer · Karl J. Trübner
Veit & Comp., Berlin 30 · Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.
Printed in Germany
Satz und Druck: Arthur Collignon GmbH, Berlin 30
Einbandgestaltung und Schutzumschlag: Rudolf Hübler
Buchbinder: Lüderitz & Bauer, Berlin
Reproduktionen: Terra-Klischee, Berlin

Vorbemerkung

Aus technischen Gründen erscheint der zweite Teilband des Bandes II 12 von ANRW vor dem ersten; der erste Teilband, der auch das Vorwort zum ganzen Band enthält, wird ihm innerhalb weniger Monate Anfang 1982 folgen.

Tübingen, im Oktober 1981 H. T.

Inhalt

KÜNSTE (FORTS.)

Band II. 12.2:

ANDREAE, B. (Marburg/Lahn)
Bibliographie zur Sarkophagforschung nach RODENWALDT 1945–1980 3–64

PADUANO FAEDO, L. (Pisa)
I sarcofagi romani con muse 65–155

MIELSCH, H. (Berlin)
Funde und Forschungen zur Wandmalerei der Prinzipatszeit von 1945 bis 1975, mit einem Nachtrag 1980 157–264

DARMON, J. P. (Paris)
Les mosaïques en Occident I 266–319

BRUNEAU, PH. (Paris)
Tendances de la mosaïque en Grèce à l'époque impériale 320–346

BALTY, J. (Bruxelles)
La mosaïque antique au Proche-Orient, I. Des origines à la Tétrarchie 347–429

STERN, H. (Paris)
Les calendriers romains illustrés 431–475

BRECKENRIDGE, J. D. (Evanston, Ill.)
Roman Imperial Portraiture from Augustus to Gallienus 477–512

HAUSMANN, U. (Tübingen)
Zur Typologie und Ideologie des Augustusporträts 513–598

GROSS, W. H. (Hamburg)
Augustus als Vorbild 599–611

PALADINI, G. (Pisa)
Tradizione e intenzione nel ritratto di Vespasiano 612–622

MCCANN, A. M. (New York, N.Y.)
Beyond the Classical in Third Century Portraiture 623–645

WEGNER, M. (Münster)
Bildniskunde römischer Herrscher 646–666

JUCKER, H. (Bern)
Römische Herrscherbildnisse aus Ägypten 667–725

Band II. 12.1:

RICHTER, G. M. A. †, BRECKENRIDGE, J. D. (Evanston, Ill.)
The Relation of Early Imperial Rome to Greek Art

PELIKÁN, O. (Brünn)
Die römische Kunst und der sogenannte Manierismus am Beispiel der Skulptur

CHEVALLIER, R. (Tours–Paris)
Les méthodes de prospection archéologique

MANSUELLI, G. A. (Bologna)
La città romana nei primi secoli dell'impero. Tendenze dell'urbanistica

ARSLAN, E. (Milano)
Urbanistica di Milano romana. Dall'insediamento insubre alla capitale dell'Impero

---

MANSUELLI, G. A. (Bologna)
Forme e significati dell'architettura in Roma nell'età del principato

GIULIANI, C. F. (Roma)
Note sull'architettura delle residenze imperiali dal I al III secolo d. Cr.

BARTON, I. M. (Lampeter/Wales)
Capitoline Temples in Italy and the Provinces (especially Africa)

FRÉZOULS, E. (Strasbourg)
Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain

PRIEUR, J. (Grenoble)
Les arcs monumentaux dans les Alpes occidentales: Aoste, Suse, Aix-les-Bains

---

KOEPPEL, G. (Chapel Hill, N.C.)
The Grand Pictorial Tradition of Roman Historical Representation during the Early Empire

KOEPPEL, G. (Chapel Hill, N.C.)
Official State Reliefs of the City of Rome in the Imperial Age. A Bibliography

BECATTI, G. † (Roma)
La Colonna Traiana, espressione somma del rilievo storico romano

MALISSARD, A. (Besançon)
Une nouvelle approche de la Colonne Trajane

TURCAN, R. (Lyon)
L'Autel de Rome et d'Auguste 'Ad Confluentem'

Band II. 12.3:

MENZEL, H. (Mainz)
Römische Bronzestatuetten und verwandte Geräte: Ein Beitrag zum Stand der Forschung

MÖBIUS, H. † (Bad Homburg)
Sinn und Typen der römischen Kaiserkameen

SENA CHIESA, G. (Milano)
Gemmen der römischen Kaiserzeit: Literaturbericht

BELLONI, G. G. (Genova)
Römische Münzen der späten Republik und des Principats als Zeugnisse römischer Kunst

DEPPERT, B. (Frankfurt a.M.)
Römischer Goldschmuck

RADDATZ, K. (Göttingen)
Die Bewaffnung der Germanen vom letzten Jahrhundert vor Chr. Geb. bis zur Völkerwanderungszeit

WILD, J.-P. (Manchester)
The Clothing of Britannia, Gallia Belgica and Germania Inferior

Böhme, A. (Mainz)
Tracht- und Bestattungssitten in den germanischen Provinzen und der Belgica

Koch, R. (Heilbronn)
Die Kleidung der Alemannen

Garbsch, J. (München)
Die norisch-pannonische Tracht

Knauer, E. R. (Philadelphia, Pa.)
Ex Oriente Vestimenta – Trachtengeschichtliche Beobachtungen zu Ärmelmantel und Ärmeljacke

---

Diez, E. (Graz)
Studien zum provinzialrömischen Kunstschaffen

Vermeule, C. C. (Boston, Mass.)
Dated Monuments of Roman Imperial Provincial Art in Greece and Asia Minor, circa 100 B. C. to A. D. 500: Mainland Greece, the Peloponnesus, and the Islands

---

Blanco, A. (Madrid)
Die Kunst Spaniens in der Principatszeit

Abad, L. (Madrid)
Die Malerei im römischen Hispanien

Gros, P. (Aix-en-Provence)
L'architecture des provinces gauloises

Reece, R. (London)
The Badness of British Art under the Romans

Phillips, E. J. (Sheffield)
The Study of Romano-British Sculpture

Braemer, F. (Paris)
Zur gallo-römischen Skulptur

Spawforth, A. (London) – Walker, S. (London)
The Impact of the Panhellenion: Interchange between Greek Cities in the Second Century A.D.

Schmidt-Colinet, A. (Damaskus)
Römische Tempel in Syrien

Gualandi, G. (Bologna)
La scultura nella provincia romana di Arabia

Schmidt-Colinet, A. (Damaskus)
Palmyrenische Grabarchitektur

Sadurska, A. (Warszawa)
La sculpture funéraire de Palmyre. Problèmes et méthodes de recherche

Colledge, M. A. R. (London)
'Parthian' Art and the Roman East

Donadoni, S. (Roma)
Le cadre archéologique de l'Égypte romaine

Février, P.-A. (Aix-en-Provence)
La sculpture des provinces africaines (Maurétanie, Numidie, Proconsulaire)

Foucher, L. (Tours)
La mosaïque en Afrique du Nord

Bonacasa, N. (Palermo)
Zur Kunstgeschichte Siziliens in der Principatszeit

Rowland Jr., R. J. (Columbia, Missouri)
The Archaeology of Roman Sardinia: a Selected Typological Inventory

Saletti, C. (Pavia)
La scultura di età romana in Sardegna

de Maria, S. (Bologna)
Architettura, imagine, parola: ideologia e politica imperiale negli archi onorari d'Italia da Augusto alla Tetrarchia

Rebecchi, F. (Bologna)
La scultura romana dell'Italia municipale fra I sec. a. C. e I sec. d. C.: consuntivo critico

Rebecchi, F. (Bologna)
I sarcofagi dell'Italia settentrionale del I, II e III sec.

Scagliarini Corlaita, D. (Bologna)
Mosaici e pittura parietale nell'organizzazione dello spazio architettonico. L'esempio della Regio VIII (Emilia-Romagna)

de Maria, S. (Bologna)
Un aspetto della cultura architettonica nella Regione Ottava (Emilia-Romagna) fra tarda repubblica e primo impero: gli elementi plastici e decorativi

Gualandi, G. (Bologna)
Profilo della produzione artistica nell'Italia meridionale

NACHTRAG ZU BD. II. 12.1:

Duval, N. (Paris)
Les palais impériaux

KÜNSTE (FORTS.)

Bibliographie
zur Sarkophagforschung nach RODENWALDT
1945–1980*

von BERNARD ANDREAE, Marburg/Lahn

Inhalt

A. Einleitung 4
- I. Zeit der Adoptivkaiser 10
- II. Spätantoninische und Severische Zeit 10
- III. Zeit der Soldatenkaiser 11
- IV. Tetrarchie 11
- V. Zeit Konstantins und seiner Nachfolger bis zur Plünderung Roms durch die Goten 410 11

B. Bibliographie in alphabetischer (und chronologischer) Reihenfolge 18

C. Bibliographie nach Sachgruppen 54
- I. Allgemeine Darstellungen 54
- II. Sammlungen 54
- III. Steinbrüche und Sarkophaghandel 55
- IV. Beginn der römischen Sarkophagproduktion 55
- V. Chronologie und Stilprobleme 56
- VI. Ikonologie 56
- VII. Wiederaufnahme von Motiven der antiken Sarkophagreliefs in der neueren Kunst 56
- VIII. Ikonographie und lokale Gruppierung der Sarkophage entsprechend der thematischen und landschaftlichen Gliederung des Corpus der antiken Sarkophagreliefs 57

---

* Diese Bibliographie, die nicht in allen Punkten Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, beruht auf dem beim Sarkophag-Corpus über einen langen Zeitraum, jedoch nicht systematisch gesammelten Material. Wichtige Nachträge haben G. KOCH, H. JUNG, C. REINSBERG und H. SICHTERMANN geliefert, die dankenswerterweise auch das Literaturverzeichnis durchgelesen haben. Besonderer Dank gilt von den Genannten G. KOCH, der aus seiner umfassenden Kartei der Sarkophagliteratur eine ganze Reihe entlegener Titel beigesteuert hat.

A. Einleitung

Das Interesse an den Reliefsarkophagen der römischen Kaiserzeit ist im Gegensatz zu vielen anderen Kunstgattungen der Antike im Grunde niemals völlig verschwunden. Von der Zeit ihrer Herstellung an sind in allen Epochen und an vielen Orten zumindest einzelne Sarkophage in die Wertvorstellungen der Nachwelt eingeschlossen worden.

Das wissenschaftliche Interesse an dieser Kunstgattung hat sich demgegenüber erst ziemlich spät entzündet. Es hat sich in mehreren Stufen entwickelt und erst durch den methodischen Ansatz GERHART RODENWALDTS einen dem Thema angemessenen Standard erreicht. Das erste, bereits während der Schaffungszeit der Sarkophage einsetzende Interesse an dieser Gattung war ein ganz unmittelbares. Man verwendete oft schon nach einer Generation einen seiner Bestimmung zugeführten fertigen Sarkophag aufs neue und veränderte bei dieser Gelegenheit bisweilen sogar seine Aussage durch Ausarbeitung eines neuen Porträtkopfes[1] aus einer bei der ersten Aufstellung stehengelassenen Bosse oder aus einem älteren, bereits ausgeführten Kopf. Auch weitergehende Eingriffe wurden vorgenommen[2]. Schließlich wurde vielfach auch die Inschrift erneuert[3]. Man kann sich die Frage vorlegen, ob die Tatsache, daß die weitaus überwiegende Zahl der Tabulae an Sarkophagen keine eingemeißelte Inschrift zeigt, sondern offenbar nur eine aufgemalte besaß, nicht damit zusammenhängt, daß man von vornherein mit einer Mehrfachbelegung der kostbaren Sarkophage rechnete.

---

[1] Zu Porträts auf Sarkophagen allgemein vgl. FITTSCHEN (1970) 188 Anm. 64. – BOUCHENAKI (1975) 77. – BLOME (1978) 454–455. – Und demnächst: H. WREDE, Vergöttlichte Privatpersonen der römischen Kaiserzeit, im Druck.
Eine Sammlung aller nachträglich ausgearbeiteten Porträtköpfe auf Sarkophagen existiert noch nicht. Vgl. vorläufig M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, Sarcofagi Romani con ritratti riadattati, RendPontAcc 20, 1943–44, 267–286.
Zum Problem der nicht ausgearbeiteten Porträtköpfe auf Sarkophagen ebda. 285. – G. WILPERT, I sarcofagi cristiani antichi I (1929) 100. – A. v. GERKAN, Bossierte Köpfe auf Reliefsarkophagen, Philologische Wochenschrift 52, 1932, Nr. 35–38, Col. 296–272. Wiederabgedruckt in A. v. GERKAN, Von antiker Architektur und Topographie (1959) 106–107. – WEGNER (1966, 1) 130. – BLANCK (1969). – FITTSCHEN (1972) 493. – ANDREAE (1972) 432. – STEFANSKA (1973) 117. – HIMMELMANN (1973) 34. – ANDREAE (1980) 48.
Auch eine Sammlung aller Sarkophage mit ausgearbeiteten Porträtköpfen steht noch aus. Vgl. vorläufig die bei ANDREAE; JUNG (1977) in der Tabelle 434f. kursiv gedruckten Sarkophage.

[2] Besonders eigenartig ist die Geschlechtsumwandlung, die sich manche Sarkophagfiguren gefallen lassen mußten, z. B. Endymion aus einer Ariadne auf dem Sarkophag Richmond – London, SICHTERMANN (1966) 68–75.

[3] Eine Untersuchung der Inschriften auf Sarkophagen, die von den nur archäologisch vorgebildeten Mitarbeitern des Sarkophag-Corpus nicht geleistet werden kann, steht noch aus. Sie wird erst nach der Vorlage der zur Zeit in der Vorbereitung befindlichen 18 Bände des Sarkophag-Corpus von seiten der Epigraphiker in Angriff genommen werden können.

Wiederverwendung römischer Reliefsarkophage für hervorragende Persönlichkeiten und vor allem für Heilige ist während des ganzen Mittelalters und bis ins 16. Jh. hinein üblich[4].

Seit dem 14. Jh. ist dann ein neues ästhetisches Interesse an den Sarkophagreliefs festzustellen, das man im wesentlichen auf drei verschiedene Weisen sich äußern sieht.

Erstens: Die Reliefkunst römischer Sarkophagsteinmetzen wird unmittelbar von den Künstlern studiert und beeinflußt Werke wie die berühmten Reliefplatten der Pisani von den Kanzeln in Siena und Pisa[5].

Zweitens werden einzelne Motive und ganze Kompositionen in Studienskizzen und Zeichnungen festgehalten, die Anregung zu eigenen Schöpfungen geben oder als Vorbilder für neue Kompositionen dienen sollen[6].

Drittens werden Sarkophagreliefs als ganze oft mit erheblichem Restaurierungsaufwand in den Bauschmuck neuer Bauten aufgenommen[7]. Bei nicht wenigen römischen Renaissancepalästen bilden antike Sarkophagreliefs den wesentlichen und bestimmenden Teil der Dekoration.

Verwandt mit diesem neuerwachten ästhetischen Interesse ist das museale, das besonders nach der Gründung des Kapitolinischen Museums durch Sixtus IV. im Jahre 1471[8] auch viele Sarkophage in Kunstsammlungen führt.

Im Campo Santo Monumentale in Pisa[9] vereinigen sich die verschiedenen frühen Formen der Aneignung römischer Sarkophagkunst durch die Nachfahren in eindrucksvoller Weise. Antike Sarkophage aus dem ganzen Mittelmeergebiet werden seit dem 11. Jh. nach Pisa gebracht, wo sie sowohl als prunkvolle Grablegen Pisaner Patrizier Verwendung finden als auch zum unmittelbaren Studienobjekt der zeitgenössischen Künstler und nicht minder zum museal gehüteten Kunstwerk werden. Diese Eigenschaft wird im Laufe der Zeit als die hervorstechende angesehen, und hier setzt auch das wissenschaftliche Interesse an, das sich zunächst in topographischen Werken und dann in kunstarchäologischen Publikationen niederschlägt, denen es aber in erster Linie auf die von den Sarkophagreliefs überlieferte Bildgestaltung literarischer Themen ankam.

Am Ende dieser mehrhundertjährigen Bemühungen um die antiken Reliefsarkophage steht die Begründung des Corpus der antiken Sarkophagreliefs (ASR) durch OTTO JAHN im Jahre 1869, das im Auftrag des Deutschen Archäologischen Instituts fortgeführt wurde von FRIEDRICH MATZ D. Ä. (bis 1874); CARL ROBERT

---

[4] RAGUSA (1961).

[5] MELLINI, G. L.: Giovanni Pisano (1970), bes. 248. 252. Vgl. auch GREENHALGH, M.: The Classical Tradition in Art (1978).

[6] Vgl. unten C. VII, p. 56.

[7] Vgl. z. B. CAGIANO DE AZEVEDO (1951). – GUERRINI (1971/72). – CALZA u. a. (1977). Allgemein: L. SALERNO, EAA Suppl. (1970) 242–253 s. v. Collezioni Archeologiche.

[8] E. MÜNTZ, Le musée du Capitole et les autres collections romaines à la fin du XV^{e} siècle et au commencement du XVI^{e} siècle, RA 43, 1882, 24–36. – A. MICHAELIS, Storia della collezione capitolina di antichità fino alla inaugurazione del Museo nel 1734, RM 6, 1891, 1–66.

[9] ARIAS; CRISTIANI; GABBA (1977).

(bis 1919); GERHART RODENWALDT (bis 1945); FRIEDRICH MATZ D.J. (bis 1974) und dem Bearbeiter dieser Bibliographie.

Der Weg zur wissenschaftlichen Erforschung der Sarkophagreliefs war wie gewöhnlich der einer fortschreitenden Abstraktion der Aneignung. Die einzelnen dabei durchlaufenen Stufen: nämlich Wiederverwendung, dekorative Einbeziehung in die eigene Erlebniswelt, Ausschöpfung der Motivtradition, museale Verwahrung und wissenschaftliche Erforschung, sind auch heute noch Möglichkeiten der Beschäftigung mit dem Thema.

P. KRANZ wird in ASR V 4 einen antiken Jahreszeitensarkophag bekannt machen, der in jüngster Zeit in Zürich als Grablege der Familie Coninx auf dem Rehalp-Friedhof Aufstellung fand (vgl. KRANZ [1977] 351f. Taf. 157, 2).

H. SICHTERMANN ist in einem anregenden Vortrag 'Nachleben der römischen Sarkophagkunst' der Wirkung von Kompositionsschemata, die für Sarkophagreliefs entworfen wurden, bis in die Neueste Zeit nachgegangen. Römische Reliefsarkophage erfreuen sich in zunehmendem Maße der Wertschätzung durch Museumsleiter. Ihr Wert am Kunstmarkt ist in den letzten Jahrzehnten im Vergleich zu anderen Antiken bemerkenswert rasch gestiegen, was leider auch ein blühendes Fälscherhandwerk ins Leben gerufen hat.

Besonders aber hat die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Sarkophagreliefs in einem ungeahnten Maße zugenommen und zu einer Flut von Publikationen geführt, die kaum noch zu überblicken ist.

In der vorliegenden Bibliographie wird der Versuch gemacht, die Titel der beim Sarkophag-Corpus gesammelten, in den letzten 35 Jahren erschienenen Publikationen zu denjenigen Sarkophagen (mit Ausnahme der etruskischen) zusammenzustellen, die im Corpus der antiken Sarkophagreliefs (ASR) zu erfassen sind[10]. Der Zeitraum eines Dritteljahrhunderts, in dem diese Sarkophagstudien erschienen sind, ist zugleich die Zeit nach dem Ausscheiden des Begründers der modernen Sarkophagforschung, GERHART RODENWALDTS[11], aus dem Leben. Er starb am 27. 4. 1945. Der Titel dieser Bibliographie 'Sarkophagforschung nach RODENWALDT' besteht also zurecht. Er sollte eigentlich mehr besagen, aber der Versuch, aus dieser Bibliographie einen kritischen Bericht über die Sarkophagforschung des letzten Jahrhundertdrittels zu machen, ist an der

---

[10] Die Literatur zu den christlichen Sarkophagen findet in dieser Bibliographie nur soweit Berücksichtigung, als sie dem Bearbeiter auch für die im Rahmen des Corpus der antiken Sarkophagreliefs zu behandelnden Sarkophage bedeutungsvoll erschien. Die Abgrenzung ist hier naturgemäß schwierig. Es soll nur klargestellt werden, daß hier die Literatur zu den christlichen Sarkophagen, die im Repertorium der christlich-antiken Sarkophage von F. W. DEICHMANN, G. BOVINI und H. BRANDENBURG (der erste Band 1967 erschienen, der zweite in Bearbeitung) verarbeitet wird, in dieser Bibliographie nicht vollständig zu finden ist. Das hätte die Möglichkeiten und Kompetenz des Bearbeiters überschritten. Hingegen wurde versucht, die jüngste Literatur auch zu den ravennatischen Sarkophagen zu erfassen, die bis 1978 bei KOLLWITZ; HERDEJÜRGEN (1979) verarbeitet ist.

[11] MATZ, F.: Gerhart Rodenwaldt †27. IV. 1945. – Geistige Welt 1, 1946, 36–40. – HAUSMANN, U.: EAA VI (1965) 740–742 s.v. Rodenwaldt, Gerhart, mit weiteren Literaturnachweisen.

Fülle des Stoffes und mehr noch an der Fülle der Probleme gescheitert. Es sei deshalb ausdrücklich darauf hingewiesen, daß man von dieser Bibliographie nicht mehr erwarten soll als eine nach Autoren und Erscheinungsjahr zusammengestellte Liste der Publikationen, in denen kaiserzeitliche Reliefsarkophage behandelt werden, sowie einer anschließenden Gruppierung der einzelnen Titel nach den durch das Sarkophag-Corpus vorgegebenen Sach- und Problemgruppen.

Nur eines der Grundprobleme der Sarkophagforschung, nämlich das der Chronologie, das heißt der Entwicklung der stadtrömischen Sarkophagkunst, die RODENWALDT noch 1943 für geklärt erachtet hatte, mußte kurz dargestellt werden, weil RODENWALDT selbst in seinem letzten, erst nach seinem Tode erschienenen Aufsatz über den Löwenjagdsarkophag in Reims[12] die Position von 1943 implizit aufgegeben und der Forschung einen neuen Weg gewiesen hatte, den sie jedoch nur zögernd einschlug, vielleicht nicht zuletzt wegen des scheinbar eindeutigen Urteils von G. RODENWALDT.

Der Satz: „Die stadtrömische Entwicklung ist bis zum Ausgange der christlichen Sarkophage geklärt worden", steht in einem 1943 gedruckten Vortrag 'Sarkophagprobleme'[13], der durch die Ereignisse des Jahres 1945 zu RODENWALDTS wissenschaftlichem Testament an die Sarkophagforschung geworden ist. RODENWALDT hat darin, wenn ich recht sehe, wenigstens zwanzig Problemkreise[14] angesprochen, bei denen ihn vor allem das Wechselverhältnis zwischen der stadtrömischen und der provinzialrömischen Sarkophagkunst interessierte. Das entspricht der Genese dieses Aufsatzes, der ursprünglich am 21. Februar 1940 als Vortrag mit dem Titel 'Sarkophage in Rom und in den Provinzen des Imperium Romanum' in einer Adunanz des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom gehalten worden war. Die hier angesprochenen etwa zwanzig Problemkreise sind in der Tat die wesentlichen Probleme der Sarkophagforschung im letzten Jahrhundertdrittel geblieben. Einige weitere sind hinzugekommen[15]. Aber das entscheidende von RODENWALDT selbst wiedereröffnete Problem der stadtrömischen Entwicklung besonders im 3. Jh. blieb lange Zeit von der durch ihn erarbeiteten Grundlage bestimmt. Dabei war RODENWALDT sich in seiner 1936 erschienenen Untersuchung über die Kunstgeschichte der Jahre 220–270[16], in der er zum ersten Male eine Schneise durch den Urwald geschlagen hatte, den die Kunst dieses chaotischen Jahrhunderts für den Kunsthistoriker darzustellen schien, durchaus der Gefahr bewußt gewesen, daß die Beurteilung und Datierung der exemplarisch ausgewählten und zum erstenmal in ausreichenden Fotografien vorgelegten Denkmäler[17] „durch die spätere Behandlung im Zusammenhang des gesamten Materials des Corpus der Sarkophagreliefs noch wesentliche Abänderungen erfahren kann". In diesem Sinne hatte er noch selbst die Datierung des Hauptwerkes der römischen Sarkophagkunst des dritten Jahrhunderts n. Chr., des großen Ludovisischen Sarkophages, den er zunächst um 235 n. Chr. datieren wollte, korrigiert und die später mit anderen Argumenten bestätigte richtige

---

[12] RM 59, 1944, 191–203.

[13] RODENWALDT, RM 58, 1943, 1.

[14] Diese Probleme werden hier in der Reihenfolge aufgeführt, in der RODENWALDT sie anspricht. In dieser z.T. willkürlich erscheinenden Reihenfolge spiegelt sich der Gang der Forschung wider.

1. Unterscheidung der großen Produktionszentren Rom, Athen, Kleinasien.
2. Stadtrömische Entwicklung.
3. Kulturelle Beziehungen zwischen Rom und den Provinzen einerseits und der Provinzen untereinander andererseits.
4. Kunstgeschichtliche Bedeutung der Sarkophage.
5. Frage nach dem symbolischen Gehalt.
6. Unterscheidung der Werkstätten innerhalb der großen Produktionszentren.
7. Aufkommen der Sarkophagbestattung.
8. Tektonik der Sarkophage.
9. Sonderproblem des Sarkophages von Iznik.
10. Etruskische Sarkophage.
11. Kontinuität der Sarkophage in Kleinasien.
12. Entstehung der Sarkophage mit Friesreliefs.
13. Zusammenhang der Klinensarkophage mit den makedonischen Totenbetten und das Problem einer Vermittlung durch seleukidische Zwischenstufen.
14. Entwicklungsstufen der Girlanden-Sarkophage mit 1. Lunettenszenen, 2. Masken, 3. Büsten.
15. Entwicklung der attischen Sarkophagwerkstätten.
16. Exportradius und Wirkungsbereich der einzelnen Sarkophag-Werkstätten.
17. Eingehen der kleinasiatischen und der attischen Werkstätten.
18. Beginn der christlichen Sarkophag-Kunst.
19. Die oberitalischen und die ravennatischen Sarkophage.
20. Geschichte von den langobardischen Sarkophagen bis zur Gegenwart.

Die neuere Literatur zu diesen Problemkreisen wird hier unter C. (p. 54ff.) in 8 Punkten zusammengefaßt, wobei die meisten Probleme in der vielteiligen Untergliederung des 8. Punktes berücksichtigt sind, die dem von F. MATZ D. Ä. entworfenen und von den späteren Herausgebern weiterentwickelten Gesamtplan von ASR (s. AA 1977, 477f.) entspricht.

[15] Nennen möchte ich vor allem das Problem der Besteller der Sarkophage, das heißt das im weitesten Sinne soziologisch-historiographische Problem, das auch in der neuesten Sarkophagliteratur erst in Ansätzen behandelt wird. TOYNBEE; WARD PERKINS (1956) 105ff. – TURCAN (1966) 43ff. – vgl. HIMMELMANN (1973) 37ff.; FITTSCHEN (1975) 15–18; FITTSCHEN (1979); WARD PERKINS (1975/76).
Ein Problem, das bisher auch kaum behandelt wurde, ist das der Aufstellung von Sarkophagen. Dieses Problem ist deshalb so prekär, weil es nur verschwindend wenige Sarkophage in situ gibt. Von den 250 in ASR I 2 katalogisierten vollständigen und fragmentierten Sarkophagen ist nur von acht (Kat. 3.22.61.89.149.150.152.240.) der ursprüngliche Aufstellungsort bekannt. Nur ein einziger (Kat. 78) befindet sich in situ (auch dieser möglicherweise wie Kat. 89 in Zweitverwendung).
Im Zusammenhang mit den beiden erstgenannten Problemen wäre das Problem zu lösen, ob die Aufstellung der Reliefsarkophage gewöhnlich schon zu Lebzeiten der Besteller oder erst nach ihrem Tode erfolgte. Vgl. dazu ANDREAE (1972) und ANDREAE (1980) 137. Die Lösung dieses Problems wäre für die Beurteilung der Porträts auf Sarkophagen, insbesondere das Problem der nachträglichen Ausarbeitung bossierter Porträts (s. o. Anm. 1), bedeutungsvoll. Vgl. dazu demnächst B. ANDREAE, Porträts auf römischen Sarkophagen. Zum Problem der Mehrfachbelegung, Referat bei der Wissenschaftlichen Konferenz 'Römisches Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens.' Humboldt-Universität zu Berlin 12.–15. Mai 1981.

[16] JdI 51, 1936, 82–113.

[17] a. O. 83.

Datierung um 260 n. Chr. gefunden[18]. Diese Umdatierung zog notwendigerweise eine weitgehende Neuordnung der Sarkophagkunst des 3. Jahrhunderts nach sich, die bis dahin im wesentlichen durch die Entwicklungslinie bestimmt war, welche Rodenwaldt zwischen dem vermeintlich 'klassizistischen' Löwenjagdsarkophag Mattei I und dem 'barocken' Löwenjagdsarkophag Mattei II ablaufen zu sehen glaubte. Rodenwaldt ging dabei von einer in der Auseinandersetzung mit W. Pinders 'Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas' (1926) entwickelten Vorstellung von einem Antagonismus eines römisch-barocken Empfindens und des übermächtigen griechischen Klassizismus aus, der in der römischen Kunst zu einem wellenförmig wiederkehrenden Durchbruch des römischen Wesens in spätrepublikanischer, neronisch-flavischer und spätantoninischer Zeit führte. Setzte man diese Wellenbewegung in das dritte Jahrhundert fort, so mußte auf die im spätantoninischen Stilwandel verwirklichte barocke Phase eine klassizistische folgen, als deren Hauptvertreter Rodenwaldt den Sarkophag Mattei I herausstellte. Scheinbar bestätigt wurde dessen Datierung um 220 n. Chr. durch das Porträt des Löwenjägers, das Rodenwaldt an den Stil des Caracallaporträts anschließen zu müssen glaubte, worin ihm viele Forscher bis heute folgen[19]. Es ist überhaupt ein Zeichen für die außerordentliche Wirksamkeit des grundlegenden Versuches von G. Rodenwaldt, daß man lieber einen mehr oder weniger chaotischen Ablauf der Kunstentwicklung im 3. Jahrhundert n. Chr. in Kauf nahm, als die Frühdatierung des Sarkophags Mattei I in Zweifel zu ziehen. Um das Problem nun nicht auf die Fehldatierung eines einzigen Sarkophagpaares zuzuspitzen, sondern es im Sinne Rodenwaldts in den Zusammenhang des gesamten Materials des Corpus der Sarkophagreliefs zu stellen, wurde vom Verf. in Zusammenarbeit mit H. Jung auf der Grundlage der Sarkophagforschung nach Rodenwaldt eine vorläufige tabellarische Übersicht über die Zeitstellung und Werkstattzugehörigkeit von 250 römischen Prunksarkophagen des 3. Jahrhunderts n. Chr. zu erarbeiten versucht[20], in der die Sarkophage nach dem Thema, nach dem Stil, der Werkstattzugehörigkeit und nach Synchronismen mit der gleichzeitigen Porträtkunst zusammengestellt sind.

Die Bearbeitung der römischen Jagdsarkophage in ASR I 2[21] bot dann die Möglichkeit, das vorläufige Resultat einer chronologischen Neuordnung der Sarkophagreliefkunst im 3. Jh. n. Chr. an einem sich in geschlossener Reihe entwickelnden Material zu überprüfen, das auch die Fortsetzung der Entwicklung im 4. Jh. n. Chr. zu verfolgen gestattet.

---

[18] RM 59, 1944, 198f. Anm. 3. Zur Datierung des Großen Ludovisischen Sarkophages zuletzt Fittschen (1979) 581 ff.

[19] z. B. Vaccaro Melucco (1976) 5 Anm. 21. – McCann (1978) 104f. – Matz (1970) 83 Anm. 12, der die Umdatierung der Sarkophage Mattei II und Mattei I akzeptiert, fordert dann allerdings eine entsprechend frühere Datierung des Reimser Löwenjagd-Sarkophages in die vierziger Jahre des 3. Jhs., was aus anderen Gründen unmöglich und bei einer Datierung des Sarkophags Mattei I gegen 280 auch nicht nötig ist.

[20] Andreae; Jung (1977).

[21] Andreae (1980).

Man kann demnach unter Berücksichtigung der unbestrittenen Ergebnisse der bisherigen Forschung die Geschichte der Sarkophagkunst in Rom in die folgenden Phasen[22] einteilen:

I. Zeit der Adoptivkaiser

I A 100/10–130/38

Entwicklung des Typus der Römischen Reliefsarkophage in Anknüpfung an etruskische und hellenistische Tradition, sowie an die in Rom latent stets vorhandene Übung der Körperbestattung in Theken oder Klinenmonumenten.

I B 130/38–161/70

Übertragung neuattischer und hellenistischer Vorbilder, vor allem gemalter, in das Relief. Vorherrschen mythologischer Themen. Klassizistischer Stil.

II. Spätantoninische und Severische Zeit

II A 162/70–190/93

Stilwandel in spätantoninischer Zeit unter dem Eindruck der beginnenden Krise des römischen Reiches. Entwicklung realistischer Darstellungen auf Sarkophagen mit der Sinngebung eines Tugendkataloges: *virtus, pietas, concordia, clementia.* Barbarisierung, Eindringen von Elementen der Volkskunst und der provinziellen Kunst in die stadtrömische Kunstübung.

II B 190/93–217/20

Römische Anverwandlung der Bild- und Stilimitationen griechischer Herkunft. Durchbruch einer neuartigen auf Expressivität, Disproportionierung, Leidenschaftlichkeit, Transzendenz ausgerichteten Formensprache. Flimmerstil. Jedoch setzt im späteren Verlauf dieser Phase, die noch vor 200 den Höhepunkt des Stilwandels erreicht, eine von JUNG (1978) festgestellte gegenläufige Bewegung ein, die eine Festigung und Beruhigung der Form und eine Klärung des Reliefgefüges bringt.

II C 217/20–235/40

Zersetzung der plastischen Form. Umwandlung mythologischer in realistische Szenen mit symbolischem Gehalt. Kleinteiligkeit, unruhiger Körperumriß. Wirrer Flammenhaar-Stil.

---

[22] Die Charakterisierung der Phasen IIc–Vc entspricht den sieben Phasen der Entwicklung der römischen Jagdsarkophage, wie sie bei ANDREAE (1980) 139f. skizziert ist.

III. Zeit der Soldatenkaiser[23]

III A 235/40–253/60

Monumentalisierung, Großfigurigkeit, Neoplastizismus, geordneter Flammenhaarstil, symbolische Form.

III B 253/60–268/70

Sogenannter gallienischer Klassizismus, Entsinnlichung, Schönlinigkeit, Virtuosität der Bohrarbeit mit Parallelisierung der Bohrkanäle, Vereinheitlichung des Körperumrisses und Verdichtung des Reliefgefüges, Abhebung der Formen vom Grund, Figurenmauer, Plotinische Ästhetik.

III C 268/70–284/93

Differenzierung der Formate in hybride, übersteigerte und langgestreckte, niedrige Sarkophage, Erstarrungstendenzen, Linearisierung, Versteinerung, Kerbschliffstil, Komma- und Punktbohrungen in den Haaren, Stereometrische Form.

IV. Tetrarchie

IV 284/93–306/12

Rückgang der großen Formate, Massenproduktion mit sinkender Qualität. Expressive Verformung, Vergrößerung von Köpfen und Händen als der gleichsam beseelten, sprechenden Teile der Figuren, Entkörperlichung, pointillistischer Stil und 'Kohlestrich'-Stil, Brutalismus, bewußt gestaltete Häßlichkeit, extreme Verdichtungstendenzen durch Übereinanderschieben und Ineinanderdrängen der Figurentypen und Gruppenschemata. Wiederaufnahme früherer Sarkophagtypen, auch mythologischen Inhaltes.

V. Zeit Konstantins und seiner Nachfolger bis zur Plünderung Roms durch die Goten 410

V A 306/12–324/30

Regeneration der Sarkophagreliefkunst, in der die Zerfallsprozesse des tetrarchischen Brutalismus aufgehalten und in einer dekorativen Kalligraphie verfestigt werden. Fortschreitende Entkörperlichung mit disproportionierender Wiedergabe der menschlichen Gestalt, deren Kopfform prismatisch und gelängt erscheint. Schmächtige Leiber, übergroße Hände, schwerer, wulstiger Faltenstil mit linearen Bohrfurchen. Rückgang der Bohrarbeit, kubistischer Stil.

---

[23] Fittschen (1972) hat für diesen Zeitraum eine Periodisierung in eine vorgallienische Phase von 238–253, eine gallienische von 253–268 und eine nachgallienische von 268–285 herausgearbeitet, die in den Grundzügen das Richtige trifft.

V B 324/30–370/90

Höfische Verfeinerung. Entwicklung eines neuen, als Netzrelief bezeichneten Reliefgefüges und Öffnung des ebenen, vom Relief überfangenen Grundes, Streckung der Figurenproportionierung, hohe Rundung von Köpfen und Schultern, kurvige Umrißführung, weiche, muldige Faltengebung. Von Konstantinopel beeinflußter „schöner“ Stil.

V C 370/90–410/12

Nur durch christliche Sarkophage belegtes Auslaufen der römischen Sarkophagreliefkunst mit schematisierten, verflachten Figuren, versteiftem Umriß, Punktbohrungen, monotoner Stil.

Interessant ist, daß diese Stilphasen bis zu einem gewissen Grade mit den Epochen der politischen Geschichte und der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte des Kaiserreichs seit Trajan übereinstimmen. Das verstärkte Eindringen östlichen Ideengutes in der Regierungszeit des ersten Provinzialen auf dem Kaiserthron, die gesellschaftliche Umstrukturierung in dieser Phase ist archäologisch auch in dem Vordringen der Sarkophagbestattungen gegenüber der bis dahin in Rom vorherrschenden Brandbestattung greifbar. Mit der neuen Bestattungsform geht die Entwicklung der Sarkophagtypen Hand in Hand[24].

Unter Hadrian und Antoninus Pius ist entsprechend der konservativen, graecophilen Haltung dieser Kaiser ein Höhepunkt des retrospektiven Klassizismus[25] zu verzeichnen, der sich in der Bildungsreligion, in den Anspielungen auf ein heroisches Ideal, in den Umsetzungen griechischer Vorbilder in Reliefgemälde auf den Sarkophagfronten ausdrückt.

Die Anzeichen einer Krise des römischen Reiches, die durch den Partherkrieg von 162[26] und durch den Barbareneinfall von 167 sowie die anschließenden Kriege des Marcus Aurelius mit den Donaugermanen ausgelöst wird, finden sich auch in den formalen und inhaltlichen Veränderungen, denen die Sarkophagkunst in der zweiten Hälfte der Regierungszeit des Marcus Aurelius und unter Commodus unterworfen ist. Mit dem Zusammenbruch des Friedensreiches des Antoninus Pius in spätantoninischer Zeit geht das von RODENWALDT[27] ausführlich beschriebene Phänomen eines Stilwandels zusammen, der die ersten Anfänge nachantiker Formstruktur erkennen läßt. Ein unklassisches Element dringt in die Kunst ein, das man als Romanisierung, d.h. als erneuten Durchbruch der alten italischen Kräfte zu verstehen gesucht hat, das aber eher etwas mit Barbarisierung, mit der Umschichtung im sozialen und ethnischen Gefüge des Reiches zu tun haben dürfte. Die Auseinandersetzung der hauptstädtischen Kunstübung mit neuartigen, in den Provinzen entwickelten Ansätzen führt im Zusammenhang mit dem fortschreitenden Untergang der Oberschicht und dem auf dem Umweg über die Militärlaufbahn erfolgenden Aufstieg neuer Kräfte aus den Unterschichten zu einer Abwendung von klassischer Form und einem Eindringen von Elementen der Volkskunst in die große Kunst. Nicht zuletzt unter dem unmittelbaren Eindruck schreckenerregender Ereignisse wie der Barbareneinfälle, Kriege, Hunger, Revolten, Bedrohung der persönlichen Sicherheit werden die Künstler zu expressiven Formgestaltungen geführt, die unscharf immer wieder 'barock' genannt werden. Ein Beispiel dafür, das nicht weniger treffend ist als die Markussäule, ist der Sarkophag von Portonaccio im römischen Nationalmuseum[28].

---

[24] Vgl. die unter Nr. C. IV, p. 55ff., zusammengestellte Literatur.

[25] Grundlegend immer noch J. TOYNBEE, The Hadrianic School. A Chapter in the History of Greek Art (1934).

[26] Auf dieses Ereignis möchte ich das Aufkommen des Typus des Neoptolemos-Sarkophages im Museo Nazionale Romano, HELBIG (1963–72) Bd. 3, Nr. 2144. – ANDREAE (1968/69) 148f. Fig. 1. – ANDREAE (1973) 247 Abb. 499. – FRONING (1980) 339 Abb. 17, zurückführen, der demnach bald nach 162 n. Chr. datiert werden müßte.

[27] AbhBerl 1935 Nr. 3, 1ff., bes. 25f.

Die Zeit der Severer bringt in zwei durch eine gegenläufige Periode der Festigung und Klärung der Form unterbrochenen Phasen den Durchbruch des neuen Stils zu allgemeiner Gültigkeit und die Zersetzung der plastischen Form, ein Vorgang, der dem Durchbruch der militärischen Macht im Staate und der Zersetzung des Gleichgewichts zwischen Machtanspruch und tatsächlicher Machtfülle des Princeps, zwischen unbeschränkter Gewalt des Dominats und Labilität der Position des einzelnen Kaisers, mithin der Unsicherheit aller Verhältnisse formkünstlerischen Ausdruck verleiht. Die von unregelmäßigen Bohrlöchern zerfaserten, flimmrig unruhigen Formen der Sarkophage, ihre zwischen extremen Maßstäben schwankenden Figurenproportionen, wobei im gleichen Reliefbild puppenhaft kleine und überlängte Figuren begegnen[29], spiegeln etwas von diesen Verhältnissen wider.

In dem Sarkophag, der, wenn auch mit Gründen, die den neueren Methoden der Sarkophagforschung nicht mehr voll genügen, dem Kaiser Balbinus zugeschrieben wird[30], der in der Reaktion auf den brutalen Soldatenführer Maximinus Thrax auf den Thron gekommen war, sieht man einen großfigurigen, monumentalen Sarkophagtypus verwirklicht, der sich in der Reaktion auf den barbarisierten Realismus und Expressionismus der Severerzeit allmählich entwickelt hatte. Während der verhältnismäßig langen Regierungszeit des Severus Alexander und darüber hinaus ist in den Sarkophagreliefs die Auseinandersetzung zwischen einer rohen, zerrissenen, kleinteilig unruhigen und einer auf Schönlinigkeit, innere Größe, Verfestigung bedachten Richtung[31] zu beobachten. Letztere kann sich erst in der Nachfolge des Balbinussarkophages in der Regierungszeit des Gallienus voll durchsetzen und lebt in einigen großen und bedeutenden Exemplaren, wie dem Philosophensarkophag im Museo Gregoriano Lateranense[32] und dem neuerworbenen Löwensarkophag in der Münchener Glyptothek[33] bis an die Grenze der Tetrarchie weiter. Reiche Persönlichkeiten aus der Schicht staatstragender Beamter und Großgrundbesitzer scheinen den Kreis der Besteller solcher Sarkophage gebildet zu haben. Dem widerspricht es nicht, wenn sich darunter auch einmal ein Praetorianercenturio[34] befindet, also das soldatische Element sich mit dem aristokratischen mischt. Vielleicht läßt sich sogar die Differenzierung der Löwenjagdsarkophage in zweiszenige und einszenige mit der Differenzierung der römischen Oberschicht in *viri docti* und *viri militares* erklären[35]. Bei anderen Sarkophagen[36] sieht man, daß diese Männer unter Rückgriff auf Formen der augusteischen Staatskunst ihren Einsatz für den Staat aus einem inneren, von Philosophie und heroischem Ideal geprägten Leben auf ihren Sarkophagen zu dokumentieren suchen. Hier wird eine der Ursachen für die Tatsache anschaulich, daß trotz schwerster innen- und außenpolitischer Erschütterungen das römische Reich noch nicht zerbrach und unterging wie in den späteren Stürmen der Völkerwanderungszeit. Der Aufbau einer inneren Welt rief die Kräfte auf den Plan, die eine Wiederherstellung des Reiches bewirkten.

---

[28] Matz (1958) Taf. 38. – Helbig (1963–1972) Bd. 3, Nr. 2136. – Andreae (1973) Abb. 503.

[29] Matz (1958) 157.

[30] Vgl. Andreae (1980) 24 Anm. 92.

[31] Vgl. Jung (1977) 436ff.

Die Sarkophagkunst unter Diokletian und den Tetrarchen ist noch nicht ausreichend erforscht[37], doch scheint schon so viel klar zu sein, daß es Sarkophage von dem inneren und äußeren Format, wie es die an den 'Balbinussarkophag' anknüpfende Reihe monumentaler Sarkophage höchster Qualität bietet, nicht mehr gibt.

Die an Zahl nicht seltenen Löwenjagdsarkophage dieser Zeit[38] stellen mit wenigen Ausnahmen[39] eine Divulgationsform dar. Schon in den spätesten noch vortetrarchischen Exemplaren[40] ist die beginnende Erstarrung in der Stereometrisierung der Körperformen und in der Linearisierung der Bohrgänge und Faltenbahnen nicht zu verkennen. Die Ordnung und Ruhe, die Diokletian im Reich herstellt, ist eine starre und gewaltsame Ordnung, und auch dafür bieten die formalen Eigenheiten tetrarchischer Sarkophage eine anschauliche Entsprechung.

Allerdings ist in diesen Sarkophagreliefs eine untergründige Bewegung festzustellen, das Aufbrechen einer neuen, fast brutalen Gewalt, die zu einer Gestaltung von bewußter Häßlichkeit und expressiver Verformung der Figuren führt. In dieser Zeit werden auch einige neue Reliefkompositionen[41] in der Sarkophagkunst entwickelt, die sich als zukunftsträchtig erweisen sollten. Es ist dies die Zeit, in der sich auch, wie vor allem F. GERCKE in seinem grundlegenden Buch über 'Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit' (1940) unter dem unmittelbaren Einfluß RODENWALDTS herausgestellt hat, die christliche Sarkophagplastik ihrer Aufgabe voll bewußt geworden ist, die alt- und neutestamentliche Bilderwelt in die Reliefffriese der Sarkophagkästen und -deckel aufzunehmen, eine Aufgabe, durch welche auch die traditionell heidnischen Sarkophagdarstellungen[42] eine Neubelebung erfuhren.

---

[32] Helbig (1963–72) Bd. 1, Nr. 1015. – Wegner (1966) 47, Nr. 116. – Simon (1970) 209ff. Abb. 15. – zuletzt Fittschen (1979) 585–589.

[33] Andreae (1980) Kat. 50 Taf. 34–35.

[34] Koch (1975, 3) Kat. 30 Taf. 44–51. – Fittschen (1975) 15–18.

[35] Andreae (1980) 52, 136.

[36] Andreae (1969) 1ff. – Himmelmann (1973). – Andreae (1973) 318ff.

[37] Andreae (1979).

[38] Andreae (1980) 81ff. Taf. 52ff.

[39] Andreae (1980) Kat. 149. Kat. 150. Vgl. Andreae (1979).

[40] Andreae (1980) Kat. 126. Kat. 40.

[41] Vor allem die sogenannten Treibjagdsarkophage, Andreae (1980) 111–133.

Von besonderem historischen Interesse ist der Stilwandel, der sich an Sarkophagen der gleichen Ikonographie und aus den gleichen Werkstätten zwischen der Zeit der Tetrarchie und Konstantins d. Gr. beobachten läßt[43]. Man kann hier mit E. KITZINGER[44] von einer 'Regeneration' sprechen. Von nun an beherrscht allerdings die christliche Sarkophagkunst das Feld, Reliefsarkophage mit mythologischer oder nichtbiblischer, realistischer Thematik bilden die Ausnahme. Die Probleme der Ablösung der heidnischen durch die christliche Sarkophagkunst hat G. KOCH in seiner noch ungedruckten Habilitationsschrift 'Stilistische Untersuchungen zu spätantiken und frühchristlichen Sarkophagen' (Göttingen 1977) dargestellt.

Die kunstgeschichtlichen Phasen der Sarkophagplastik im vierten Jahrhundert können nur unter Einbeziehung der christlichen Sarkophage begrifflich erfaßt werden. Allerdings wurde in ASR I 2 der Versuch gewagt, aufgrund der geschlossenen Reihe der Treibjagdsarkophage eine vorläufige Einteilung in eine durch bewußte Regeneration, durch Verfestigung und dekorative Kalligraphie gekennzeichnete frühkonstantinische und eine spät- und nachkonstantinische Phase zu treffen, die sich durch die Entwicklung eines neuartigen, zur byzantinischen Kunst überleitenden Reliefgefüges auszeichnet, für das in Anlehnung an die Überfangform der gleichzeitigen Diatretgläser der Begriff des Netzreliefs geprägt wurde[45].

Auch diese Phasen entsprechen bis zu einem gewissen Grade den großen politischen Epochen des 4. Jhs. n. Chr. in nachtetrarchischer Zeit, nämlich der Epoche der Wiederherstellung der Reichseinheit durch Konstantin bis zum Sieg über Licinius 324 und zur Konsolidierung der neuen Kaisermacht, die mit der Gründung Konstantinopels 326 abgeschlossen ist, sowie einer in zunehmendem Maße von der neuen Hauptstadt aus bestimmten spät- und nachkonstantinischen Ära. Wie weit auch die stadtrömische Entwicklung in dieser Phase von Konstantinopel aus beeinflußt wird, ist noch umstritten, doch hat die von BRANDENBURG[46] dargestellte Sicht viel Wahrscheinlichkeit für sich.

---

[42] Das verstärkte Wiederauftauchen von Sarkophagen mit mythologischen Themen, das man in der Tabellarischen Übersicht bei ANDREAE; JUNG (1977) in der Zeit um und nach 300 ablesen kann, scheint mir damit ebenso in Zusammenhang zu stehen wie die Entwicklung, welche die Jagd- und die Jahreszeitensarkophage im 4. Jh. nehmen.

[43] ANDREAE (1980) 81 ff.

[44] E. KITZINGER, Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd–7th Century (1977) 22 ff. – vgl. ANDREAE (1980) 140.

[45] ANDREAE (1980) 121 ff.

[46] BRANDENBURG (1979) 463 ff.

Diese kurze Übersicht der Ergebnisse der Sarkophagforschung, seitdem der späte Rodenwaldt das Problem der Chronologie der stadtrömischen Sarkophagkunst neu eröffnet hatte, zeigt, daß es selbst heute noch zu früh wäre, den von Rodenwaldt 1943 niedergelegten Satz als bestätigt anzusehen. Aber es ist doch so viel erreicht worden, daß man aus der Betrachtung der Sarkophage eine unmittelbare Vorstellung von den geistigen Vorgängen besonders in einem so komplexen und folgenreichen Jahrhundert wie dem dritten nachchristlichen, aber auch im zweiten und vierten Jahrhundert gewinnen kann. Es stellt sich immer deutlicher heraus, daß der Historiker auf die Aussage der römischen Sarkophage nicht verzichten kann, so wie der Archäologe auf die Kenntnis der Geschichte dieser Zeit nicht nur in ihren innen- und außenpolitischen, sondern auch in ihren wirtschafts-, sozial- und religionsgeschichtlichen Aspekten angewiesen ist.

Was nun die übrigen von G. Rodenwaldt angesprochenen Sarkophagprobleme angeht, so sieht auch hier das Bild auf der einen Seite wesentlich komplizierter aus, als es sich früher darbot, auf der anderen Seite aber auch deutlicher konturiert und aufgefüllt mit einer großen Zahl neu gefundener oder neu zusammengetragener und bekanntgemachter Denkmäler.

Die Vorarbeiten für das Corpus der antiken Sarkophagreliefs, in dessen Rahmen der Band über die Ravennatischen Sarkophage[47] inzwischen erschienen ist, haben vor allem bei den kleinasiatischen, attischen und oberitalischen, das heißt den größten geschlossenen Gruppen, eine grundsätzliche Klärung herbeigeführt, wobei natürlich eine ganze Reihe neuer Probleme aufgetaucht sind.

Besonders erwähnt sei, daß N. Asgari (1977) aufgrund einer Untersuchung der Halbfabrikate eine landschaftliche Zuweisung der kleinasiatischen Girlandensarkophage an prokonnesische, ephesische, karische, aphrodisiadische und kilikische Werkstätten vornehmen konnte, während M. Waelkens aufgrund der Verwandtschaft mit dekorativen Einzelelementen der phrygischen Türgrabsteine in einer zum Druck angenommenen Studie den Nachweis zu erbringen versuchen wird, daß die sogenannten pamphylischen Sarkophage, deren Stilentwicklung H. Wiegartz (1965) geklärt hatte, mit großer Wahrscheinlichkeit aus Werkstätten Phrygiens stammen, wo die bedeutenden Marmorbrüche von Dokimeion und Synnada liegen.

In mehreren Anläufen ist, wie H. Wiegartz (1977) zusammenfassend dargestellt und zugleich entscheidend verbessert hat, die chronologische Abfolge der attischen Sarkophagkunst in eine überzeugende Entwicklungsreihe gebracht worden. Ob sich die an der Meisterforschung zu den griechischen Vasen orientierte Zuweisung großer Gruppen attischer Sarkophage an einzelne Meister durch Giuliano; Palma (1978) bestätigen wird, muß der Erarbeitung des gesamten Materials durch H. Wiegartz in ASR X vorbehalten bleiben. Die Schwierigkeiten bei der Feststellung von Werkstätten in der stadtrömischen Sarkophagkunst[48] raten hier zur Zurückhaltung. Vorläufig hat der Satz Rodenwaldts[49] noch Geltung: „Wahrscheinlich wird die Gewinnung von Werkstätten nie zu den sicheren Ergebnissen kommen wie die Erforschung der Meister in der griechischen Vasenmalerei“, und das um so mehr, wenn man nicht nach Werkstätten, sondern gar nach Meisterhänden fragt, die in der römischen Kunst sowieso höchst selten auszumachen sind. Das Problem beruht offenbar in der besonderen Technik[50] der kaiserzeitlichen Sarkophagwerkstätten, die die Reliefs nicht von einzelnen Steinmetzen, sondern von Handwerkertrupps mit Spezialisten für Köpfe und andere Detailarbeiten, sowie bei gleichzeitiger Ausmeißelung und Bohrung an der rechten und linken Hälfte der Sarkophage ausarbeiten ließen, und zweitens auf einer von einigen Forschern vermuteten, aber noch nicht erwiesenen Organisation dieser Werkstätten in von der Kaiserlichen Verwaltung abhängigen Korporationen, in denen die einzelnen Steinmetzen öfters umgesetzt werden konnten[51]. Die Forschung steht hier erst am Anfang, Zeitstil und Werkstattstil methodisch zu scheiden und ein Modell zum Verständnis der sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Vorgänge zu erarbeiten. Dabei wird die Differenzierung der Vorgänge in den stadtrömischen und den provinziellen Werkstätten noch besondere Schwierigkeiten bereiten, zum Beispiel wenn man die öfters festgestellte offenbar problemlos mögliche Eingliederung östlicher Handwerker[52] in die stadtrömischen Werkstätten nach dem Auslaufen der kleinasiatischen und der attischen Produktion bedenkt, das mit den Barbareneinfällen der 60er Jahre des dritten Jahrhunderts in Zusammenhang gebracht wird[53].

---

[47] Kollwitz; Herdejürgen (1979).

[48] Andreae; Jung (1977) 433 Anm. 290.

[49] RM 58, 1943, 2.

Die Probleme bei der Beurteilung der kleinasiatischen Sarkophagkunst zeigen sich besonders deutlich in dem bahnbrechenden Aufsatz von Strocka (1978) über die von Rodenwaldt[54] als die Frage nach „der nie unterbrochenen Tradition der Sarkophage in Kleinasien während des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit“ bezeichnete Kontinuität der Gattung, über die im Kreise der Mitarbeiter des Corpus der antiken Sarkophagreliefs bisher noch keine Einigung erzielt werden konnte. Der Bereitstellung eines wichtigen Materials zur Klärung dieser Frage dient der in Vorbereitung befindliche Corpus-Band über die Kleinasiatischen Girlandensarkophage von F. Işık (ASR X 3), der auch eine eigene Antwort auf diese Frage zu geben versuchen wird.

Zum Schluß kann hier darauf verwiesen werden, daß in nächster Zeit der von H. Sichtermann und G. Koch bearbeitete Band über die Sarkophage im Handbuch der Archäologie (hrsg. v. U. Hausmann) erscheint, das den ersten vollständigen Überblick über die Sarkophagkunst in Rom und den Provinzen des römischen Reiches geben wird.

---

[50] Wiegartz (1974). – Pfanner (1978). – Andreae (1980) 126 mit Anm. 578. – Vgl. neuerdings Eichner (1977), als photomechanischer Dissertationsdruck veröffentlicht 1980.

[51] Fittschen (1975) 14; Jung (1977) 436ff. – vgl. besonders die Diskussion ebda. 444.

[52] Rodenwaldt, Gnomon 1, 1925, 124f. – Wiegartz (1965) 20. – Wiegartz, AA 1971, 99. – Koch (1974) 623ff. – Koch (1975, 3) 22ff. – Vgl. auch die o. S. 15 erwähnte Habilitationsschrift von G. Koch, 'Stilistische Untersuchungen zu spätantiken und frühchristlichen Sarkophagen', Göttingen 1977.

[53] Wiegartz (1965) 21. 31. 48. – Ders., AA 1971, 98ff. – Giuliano; Palma (1978) 57.

[54] RM 58, 1943, 10.

B. Bibliographie in alphabetischer (und chronologischer) Reihenfolge

Abkürzungen nach den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts, s. Archäologischer Anzeiger 1979, 621–630 und Archäologische Bibliographie 1979 von Werner Hermann in Zusammenarbeit mit Götz Lahusen und Felix Preisshofen (1980) X–XXXVI.

Abasolo; Albertos; Elorza (1975)	Abasolo, J.-A.; Albertos, M.-L.; Elorza, J.-C.: Los monumentos funerarios de epoca romana, en forma de casa, de la region de Poza de la Sal (Bureba, Burgos). – (1975)
Acuña (1974)	Acuña, P.: Un sarcófago ático de Tarragona con escenas de battalla. – Zephyrus 25, 1974, 397–405
Adriani (1961)	Adriani, A.: Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano, Bd. 1 (1961)
Akan Atila (1980)	Akan Atila, I.: Likya Lahitleri. – Arkeoloji ve Sanat Dergisi 8/9, 1980, 21–28
Akarca	s. Mansel; Akarca
Alexander (1955/56)	Alexander, C.: A Roman Sarcophagus from Badminton House. – BMetrMus 14, 1955/56, 39–47
Alexandrescu-Vianu (1970)	Alexandrescu-Vianu, M.: Les sarcophages romains de Dobrudja. – Revue des Etudes Sud-Est Européennes 8, 1970, 269–318
Alföldi-Rosenbaum (1971)	Alföldi-Rosenbaum, E.: Anamur Nekropolü – The Necropolis of Anemurium. – Türk Tarih Kurumu Yayinlarindan Seri VI Nr. 12 (1971)
Alföldi-Rosenbaum (1974)	Alföldi-Rosenbaum, E.: Late Antique Sarcophagi in Adrassus. – (Mansel'e armağan, Mélanges Mansel 1974) 483–492
Alföldi-Rosenbaum (1980)	Alföldi-Rosenbaum, E.: The Necropolis of Adrassus (Balabolu) in Rough Cilicia (Isauria). – Ergb. zu den Tituli Asiae Minoris 10, 1980
Alvarez (1978)	Alvarez, O.: The Celestial Brides. The Visions of Eastern Paradise infiltrate the Mediterranian Afterlife. A Study in Mythology and Archaeology. – (1978)
Alvino (1976)	Alvino, G.: Tentativo di ricostruzione di un sarcofago con scene di Palestra. – ArchCl 28, 1976, 257–266
Andreae (1956, 1)	Andreae, B.: Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen. – (1956)
Andreae (1956, 2)	Andreae, B.: Ein Amazonengemälde. – RM 63, 1956, 32ff.
Andreae (1963)	Andreae, B.: Studien zur römischen Grabkunst. – 9. Ergh. RM (1963)
Andreae (1963–1972)	Andreae, B.: s. Helbig
Andreae (1967)	Andreae, B.: Rez.: H. Wiegartz, Kleinasiatische Säulensarkophage. – Mundus 3, 1967, 47–49
Andreae (1968, 1)	Andreae, B.: Zur Komposition des großen Ludovisischen Schlachtsarkophages. – WissZRostock 17, 1968 (= Festschrift G. v. Lücken) 633–640
Andreae (1968, 2)	Andreae, B.: Rez.: V. Tusa, Sarcofagi Romani in Sicilia (1957). – Gnomon 40, 1968, 820–823

Andreae (1968–69)	Andreae, B.: Imitazione ed originalità nei sarcofagi romani. – RendPontAcc 41, 1968–69, 145–166
Andreae (1969)	Andreae, B.: Processus Consularis. Zur Deutung des Sarkophags von Acilia. – (Opus Nobile. Festschrift zum 60. Geburtstag von U. Jantzen 1969) 3–13
Andreae (1970, 1)	Andreae, B.: Zur Sarkophagchronologie im 3. Jh. n. Chr. – JbAChr 13, 1970, 83–88
Andreae (1970, 2)	Andreae, B.: Rez.: F. Matz, Die Dionysischen Sarkophage. ASR IV. – German Studies, I, III, 2, 1970, 213–222
Andreae (1971, 1)	Andreae, B.: Die Entwicklung der römischen Löwenjagdsarkophage. – AA 1971, 119–122
Andreae (1971, 2)	Andreae, B.: Die Komposition des Meleagersarkophages im Liebieghaus nach der Entdeckung der Mittelfigur. – StädelJb 3, 1971, 249–253
Andreae (1972)	Andreae, B. u.a.: Zusammenfügung der Fragmente eines Meleagersarkophags in Frankfurt und Kassel. – JdI 87, 1972, 388–432
Andreae (1973)	Andreae, B.: Römische Kunst (1973)
Andreae (1974)	Andreae, B.: Die römischen Repliken der Skulpturen von Sperlonga, AntPl XIV (1974) 98–99
Andreae; Jung (1977, 1)	Andreae, B.; Jung, H.: Vorläufige tabellarische Übersicht über die Zeitstellung und Werkstattzugehörigkeit von 250 römischen Prunksarkophagen des 3. Jhs. n. Chr. – AA 1977, 432–436
Andreae (1977, 2)	Andreae, B.: Zur Weiterführung des Gesamtplanes des Corpus der antiken Sarkophagreliefs. – AA 1977, 475–478
Andreae (1979)	Andreae, B.: Die beiden Löwenjagdsarkophage im Museum von San Sebastiano, Rom. – MarbWPr 1979, 47–63 Taf. 10–12
Andreae (1980)	Andreae, B.: Die römischen Jagdsarkophage. – ASR I 2 (1980)
Andresen (1955)	Andresen, C.: Rez. Hanfmann, G. M. A., The Season Sarcophagus of Dumbarton Oakes (1951). – DLZ 76, 1955, 291–298
Angiolini Martinelli (1970)	Angiolini Martinelli, P.: Osservazioni su un frammento di sarcofago ravennate inedito d'età romana. – FelRav 101, 1970, 95–103
Arena (1963)	Arena, M. S.: Sulla cronologia di un sarcofago agrigentino con la rappresentazione del mito di Fedra. – RendAcc Napoli 38, 1963, 105–110
Arias; Cristiani; Gabba (1977)	Arias, P. E.; Cristiani, E.; Gabba, E.: Camposanto monumentale di Pisa. Le antichità. – (Pisa 1977)
Asgari (1977)	Asgari, N.: Die Halbfabrikate kleinasiatischer Girlandensarkophage und ihre Herkunft. – AA 1977, 329–382
Asgari (1978)	Asgari, N.: Roman and Early Byzantine Marble Quarries of Proconnesus. – (Proceedings of the Xth Congress of Classical Archaeology – 1973, 1978) 467–480
Asgari; Firatli (1978)	Asgari, N.; Firatli, N.: Die Nekropole von Kalchedon. – (Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens. Festschrift für F. K. Dörner, Leiden 1978) 1–92
Atalay (1980)	Atalay, E.: Efes'te Bulunan Bir Filosof Lâhti. – Arkeoloji ve Sanat Dergisi 8/9, 1980, 11–14

Atanasova (1964)	Atanasova, J.: Dva novootkriti skulpturni pametnika ot s. Arčar, Vidinsko (Deux monuments sculpturaux nouvellement découverts du village Arčar, arr. de Vidin). – ArcheologijaSof 6, 1964, Nr. 1, 24–28
Atanasova (1972)	Atanasova, J.: Un nouveau monument de la plastique funéraire de Ratiaria (Bulg. m. franz. Res.). – BIBulg 33, 1972, 141–152
Audin	s. Leglay; Lasfargues; Audin
Avi-Yonah (1967)	Avi-Yonah, M.: The Leda Coffin from Beth She'Arim. – ErIsr 8, 1967, 143–148
Avi-Yonah (1969)	Avi-Yonah, M.: Neuentdeckte Kirchen- und Synagogenreste in Israel. (Akten des 7. intern. Kongresses für christliche Archäologie 1969) 335–340
Avi-Yonah (1972)	Avi-Yonah, M.: The Leda Sarcophagus from Beth She' Arim. – Scripta Hierosolymitana, XXIV, 1972, 9–21
Avi-Yonah (1976)	Avi-Yonah, M.: Recently Discovered Sarcophagi from Ashkelon. – 'Atiqot 11, 1976, 72–76
Avigad (1956)	Avigad, N.: The Discovery of an Huge Catacomb Full of Sarcophagi in the Necropolis of Bet Shearim. – ILN 228, 1956, 20–23
Avigad (1959)	Avigad, N.: Excavations at Beth She'arim, 1955. – IsrExplJ 7, 1957, 73–92. 239–255; 9, 1959, 205–220
Avigad (1971)	Avigad, N.: The Burial-Vault of a Nazirite Family from the second Temple Period on Mount Scopus. – ErIsr 10, 1971, IX (= IsrExplJ 21, 1971, 185–200)
Avigad (1976)	Avigad, N.: Beth She'arim. Report on the Excavations during 1953–1958, Vol. III (1976)
Aymard (1951)	Aymard, J.: Essay sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins (Cynegetica) (1951)
Aymard (1955)	Aymard, J.: Un détail méconnu d'un sarcophage de la Villa Médicis. – MEFRA 67, 1955, 181–188

Bailey (1972)	Bailey, D. M.: Crowe's Tomb at Benghazi. – BSA 67, 1972, 1–11
Balil (1956)	Balil, A.: Los sarcofagos paleocristianos de Barcelona. – Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni, Bd. 3 (1956) 968–987
Balil (1978)	Balil, A.: La 'caeda de Faeton' en un relieve de Illici. – Gedenkschrift Pedro Ibarra, Book of Fair, Elche (1978) 15–17
Balla (1962)	Balla, L.: A Roman Sarcophagus at Debrecen. – Arch Ert 89, 1962, 188–191
Balla (1972)	Balla, L.: Sarcophagus of Legion-Veteran from Asia Minor at Szentendre. – ArchErt 99, 1972, 228–231
Balland (1976)	Balland, A.: Un sarcophage attique à Teos. – RA 1976, 133–142
Baratte (1974, 1)	Baratte, F.: Un sarcophage d'Achille inédit. – MEFRA 86, 1974, 2, 773–812
Baratte (1974, 2)	Baratte, F.: Le sarcophage de Triptolème au Musée du Louvre. – RA 1974, 271–290
Barb (1966)	Barb, A. A.: Antaura. The Mermaid and the Devil's Grandmother. – JWCl 29, 1966, 1–23

Barkóczi (1951)	Barkóczi, L.: Brigetio. – Dissertationes Pannonicae Ser. 2, Nr. 22, 1951
Barkóczi u. a. (1955)	Barkóczi, L. u. a.: Intercisa I. – Archaeologia Hungarica N.S. 33, 1955
Barkóczi (1965)	Barkóczi, L.: New Data on the History of Late Roman Brigetio. – ActaAntHung 13, 1965, 215–257
Bartoccini (1958)	Bartoccini, R.: Il sarcofago di Velletri, RIA 7, 1958, 5–90
Bastet (1970)	Bastet, F.: Rez.: F. Matz, Die dionysischen Sarkophage, ASR IV. – BABESCH 45, 1970, 236–241
Bastet (1979)	Bastet, F. L.: Beeld en Relief (1979) 39–40 Kat. 32
Bayet (1974)	Bayet, J.: Idéologie et plastique. – (Rome 1974). (Collection de l'Ecole française de Rome, 21)
Becatti (1964)	Becatti, G.: Un sarcofago di Perugia e l'officina del maestro delle imprese di Marco Aurelio. – (Essays in Memory of K. Lehmann 1964) 30–37
Bendinelli (1957)	Bendinelli, G.: La genesi del sarcofago Albani con le nozze di Peleo e Tetide. – RM 64, 1957, 92–97
Bejor (1979)	Bejor, G.: Ein verschollener dionysischer Sarkophag. – AA 1979, 246ff.
Belting-Ihm (1961)	Belting-Ihm, C.: Ein römischer Circus-Sarkophag. – JbzMusMainz 8, 1961, 195–208
Benoit (1954)	Benoit, F.: Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille. – (1954)
Berciu; Wolski (1970)	Berciu, I.; Wolski, W.: Un nouveau type de tombe mis au jour à Apulum et le problème des sarcophages à voûte de l'Empire romain. – Latomus 29, 1970, 919–965
Berciu; Wolski (1973)	Berciu, I.; Wolski, W.: Note sur le problème des sarcophages à voûte de l'empire romain. – Apulum 11, 1973, 763–769
Berczelly (1973)	Berczelly, L.: To fragmentes av en Marsyassarkofag. – (Streiftog i antikken til H. P. L'Oranges 70-årsdag 1973) 29–40
Berczelly (1978)	Berczelly, L.: A Sepulcral Monument from Via Portuense and the Origin of the Roman Biographical Cycle. – Acta AArtHist 8, 1978, 49–74
Bermond Montanari (1965)	Bermond Montanari, G.: Frammento di sarcofago romano del Museo di Ravenna con raffigurazione di un 'argentarius'. – (AttiCongr. internaz. di numismatica 1965) 451–456
Bermond Montanari (1969)	Bermond Montanari, G.: Nuovi rinvenimenti nelle necropoli classicane. Il sarcofago di Vibio Proto. – (Hommages à M. Renard III 1969) 19–24
Bermond Montanari (1971)	Bermond Montanari, G.: Ravenna. Nuovo aggiornamento epigrafico. – FelRav 102, 1971, 61–110
Bermond Montanari (1977)	Bermond Montanari, G.: Marmi mal noti ed ignoti del Museo nazionale di Ravenna. – (Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1977) 77–85
Bermond Montanari (1980)	Bermond Montanari, G.: Il sarcofago di Tiberio Claudio Felice Vittorino. – Bolletino dei Musei Ferraresi 1980, 109–120
Bernabó-Brea (1974)	Bernabó-Brea, L.: Siracusa: Ipogei pagani e cristiani nella regione adiacente alla Catacombe di S. Giovanni. Scavi e rinvenimenti di antichità dal 1941 al 1947. Necropoli Grotticelli. Scavo di una cisterna. – NSC 1947, 172–214

Beschi (1958)	Beschi, L.: Il frammento aquileiese di sarcofago col mito di Alcesti. – Aquileia Nostra 29, 1958, 25–40
Bianchi Bandinelli (1954)	Bianchi Bandinelli, R.: Sarcofago da Acilia con la designazione di Giordano III. – BdA 39, 1954, 200–270. Wiederabgedruckt in: Bianchi Bandinelli, R.: Il sarcofago di Acilia. – (Archeologia e cultura 1961) 289–327
Bianchi Bandinelli (1970. 1971)	Bianchi Bandinelli, R.: Rom. Das Zentrum der Macht (1970). Das Ende der Antike (1971)
Bieber (1966)	Bieber, M.: The Velletri Sarcophagus Carved for the Family of the Octaviani. – AJA 70, 1966, 65
Bieber (1977)	Bieber, M.: Ancient Copies. – (1977) passim
Bielefeld (1954)	Bielefeld, E.: Ein römisches Relief in Weimar. – JdI 69, 1954, 118–145
Billig (1977)	Billig, E.: Spätantike Architekturdarstellungen 1. – (= Acta Universitatis Stockholmiensis 10:1, 1977)
Blanck (1966)	Blanck, H.: Zwei Corneliersarkophage. – RM 73/74, 1966/67, 72–77
Blanck (1969)	Blanck, H.: Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern (1969^2) 114f. Anm. 94
Blanco; Millán (1952)	Blanco, A.; Millán, I.: Restos de una necrópolis antigua en Ayos (Noalla, Pontevedra). – Cuad Gallegos 7, 1952, 419–424
Blome (1977)	Blome, P.: Begram und Rom. Zu den Vorbildern des Aktaionsarkophages im Louvre. – AntK 20, 1977, 43–53
Blome (1978)	Blome, P.: Zur Umgestaltung griechischer Mythen in der römischen Sepulkralkunst. Alkestis-, Protesilaos- und Proserpinasarkophage. – RM 85, 1978, 435–457
Bober (1957)	Bober, Ph. P.: Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbook in the British Museum. – Stud. Warburg Inst. 21, 1957
Boersma (1973)	Boersma, J. S.: A Roman Funeral Relief in the Allard Pierson Museum, Amsterdam. – BABesch 48, 1973, 124–141
Böhner (1980)	Böhner, K. u.a.: Gallien in der Spätantike. Kat. d. Ausst. Mainz 29. 10. 80. – 4. 1. 81. – (1980) Nr. 364 (K. Weidemann)
Bonanno (1978)	Bonanno, M.: Un gruppo di sarcofagi romani con scena di vendemmia. – Prospettiva 1978, Nr. 13, 43–49
Bonanno	s. auch Calza (1977)
Borda (1956–58)	Borda, M.: Ipogei gentilizi tuscolani. – BMusCivRom 19, 1956–58, 15–35
Bordenache (1964. 1965)	Bordenache, G.: Temi e motivi della plastica funeraria di età romana nella Moesia inferior. – Dacia 8, 1964, 161–175; 9, 1965, 253–281
Borghini (1980)	Borghini, A.: 'Elogia puerorum': testi, immagini e modelli antropologici. – Prospettiva 22, 1980, 2–11
Bormioli; Cagiano de Azevedo (1976)	Bormioli, P.; Cagiano de Azevedo, M.: Cività di Bagnoregio (Monografie della Tuscia 1976) 64–65
Bouchenaki (1975)	Bouchenaki, M.: Fouilles de la nécropole occidentale de Tipasa (Matarés), 1968–1972. – (1975)
Bovini (1949)	Bovini, G.: Sarcofagi paleocristiani. Determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti. – (1949)

Bovini (1950)	Bovini, G.: Nuova figurazione di un sarcofago ravennate. – FelRav 54, 1950, 31–37
Bovini (1952)	Bovini, G.: Un frammento scultoreo del Museo Nazionale di Ravenna che completa una parte d'un fianco di un sarcofago di probabile provenienza romana. – FelRav 59, 1952, 25–30
Bovini (1954, 1)	Bovini, G.: Sculture paleocristiane ed altomedioevali conservate a Ferrara. – FelRav 65, 1954, 22–36
Bovini (1954, 2)	Bovini, G.: Sulla cronologia di due frammenti scultorei paleocristiani conservati nel Museo Nazionale di Antichità di Parma. – FelRav 65, 1954, 37–43
Bovini (1954, 3)	Bovini, G.: I sarcofagi paleocristiani della Spagna. – (1954)
Bovini (1964)	Bovini, G.: Identificato il pannello dell'estremità destra della fronte d'un sarcofago romano strigilato del III secolo. – RQu 59, 1964, 100–102
Bovini	s. Deichmann; Bovini; Brandenburg
Boyer (1968)	Boyer, R.: Fragment de sarcophage du Bas-Empire découvert à la Bégude, Commune de Fayance (Var). – RANarb 1, 1968, 261–262
Boysal (1958)	Boysal, Y.: Yunuslar Köyünde Bulunan Lahit. – TürkAD 8, 2, 1958, 77–81
Boysal (1965)	Boysal, Y.: Ein Säulensarkophag aus Yunuslar. – Anadolu Araştrirmalari 2, 1965, 102–110
Bozzini (1975–76)	Bozzini, P.: Coperchi di sarcofago di Pretestato e di S. Callisto. – RendPontAcc 48, 1975–76, 325–365
Bracco (1977)	Bracco, V.: Le urne romane della Costa Amalfitana (1977)
Brandenburg (1967)	Brandenburg, H.: Meerwesensarkophage und Clipeusmotiv. – JdI 82, 1967, 195–245
Brandenburg (1975–76)	Brandenburg, H.: L'inizio della produzione di sarcofagi a Roma in età imperiale. – ColloquiSod 5, 1975–76, 81–105
Brandenburg (1977)	Brandenburg, H.: Frühchristliche Kunst in Italien und Rom. – PropKG Suppl. Bd. I (1977) 107–119, bes. 112f.
Brandenburg (1978)	Brandenburg, H.: Der Beginn der stadtrömischen Sarkophagproduktion der Kaiserzeit. – JdI 93, 1978, 277–327
Brandenburg (1979)	Brandenburg, H.: Stilprobleme der frühchristlichen Sarkophagkunst Roms im 4. Jahrhundert. Volkskunst, Klassizismus, Spätantiker Stil. – RM 86, 1979, 439–471
Brandenburg	s. Deichmann; Bovini; Brandenburg u. Solin; Brandenburg
Brenk (1972)	Brenk, B.: Spätantiker attischer Sarkophag in Saloniki. – JbÖByz 21, 1972, 39–46
Brenk (1977)	Brenk, B.: Spätantike und frühes Christentum. – PropKG Suppl.Bd. 1 (1977)
Brenk (1980)	Brenk, B.: The Imperial Heritage of Early Christian Art. – The Age of Spirituality: A Symposion, ed. by K. Weitzmann (1980) 39–52
Brennecke (1970)	Brennecke, T.: Kopf und Maske. Untersuchungen zu den Akroteren an Sarkophagdeckeln. – (1970)
Briesenick (1962)	Briesenick, B.: Typologie und Chronologie der südwestgallischen Sarkophage. – JbzMusMainz 9, 1962, 76–182
Brilliant (1963)	Brilliant, R.: Gesture and Rank in Roman Art. – (1963)

Brilliant (1974)	Brilliant, R.: Roman Art from the Republic to Constantine. – (1974)
Bruns (1948/49)	Bruns, G.: Ein Kindersarkophag des Berliner Alten Museums. – AA 1948/49, 97–102
Brusin (1951)	Brusin, G.: Il sepolcreto paleocristiano di Concordia Sagittaria. – BdA 36, 1951, 168–174
Budde (1964)	Budde, L.: Ein Achilleus-Sarkophag aus Tarsus in Adana. – (Festschrift E. v. Mercklin 1964) 9–26
Budriesi (1974)	Budriesi, R.: Il sarcofago con Geni delle stagioni nel parco archeologico di Tipasa (Algeria). – Atti 3. Congr. naz. arch. christ. (1974) 497–516
Bullitt	s. Throckmorton; Bullitt
Burger (1973)	Burger, A. S.: Római szarkofág a pécsi Aranyhegyröl (m. engl. Res.), Roman Sarcophagus at Aranyhegy in Pécs. – ArchErt 100, 1973, 42–49
Byvanck (1956)	Byvanck, A. W.: Le problème des sarcophages romains. – BABesch 31, 1956, 31–38
Byvanck (1960)	Byvanck, A. W.: Le début des sarcophages romains. – BABesch 35, 1960, 91–95
Byvanck (1964)	Byvanck, A. W.: Les origines de l'art du Bas-Empire. – BABesch 39, 1964, 1–47
Byvanck (1965)	Byvanck, A. W.: De Kunst der Oudheid. – Bd. 5 (1965)
Cagiano de Azevedo (1951)	Cagiano de Azevedo, M.: Le antichità di Villa Medici. – (1951)
Cagiano de Azevedo	s. Bormioli; Cagiano de Azevedo
Calza (1949/1951)	Calza, G.: Nuove testimonianze del cristianesimo a Ostia. – RendPontAcc 25/26, 1949/1951, 123–138
Calza (1954)	Calza, G.: Un nuovo sarcofago ostiense. – BdA 39, 1954, 107–113
Calza (1964/65)	Calza, R.: La probabile zona cristiana di Ostia. – Rend PontAc 37, 1964/65, 155–257
Calza (1966)	Calza, R.: Coperchio di un sarcofago tardo antico di Porto. – (Mélanges d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire offerts à Jérôme Carcopino 1966) 175–192
Calza; Pisani Sartorio (1976)	Calza, R.; Pisani Sartorio, G.: La Villa di Massenzio sulla Via Appia. Il Palazzo – Le Opera d'Arte. – (I Monumenti Romani VI 1976) 206ff. Taf. 31f. (zum sog. Sarkophag der Caecilia Metella)
Calza u. a. (1977)	Calza, R. u. a.: Antichità di Villa Doria Pamphilij (1977) 141–262. 351–352. – Die Sarkophage bearbeitet von M. Bonanno und P. Pensabene
Calza (1978)	Calza, R.: Scavi di Ostia, Bd. 9, I ritratti. – (1978) 27–29 Nr. 31
Cambi (1961–62)	Cambi, N.: Sarkofag Albucija Menippa (m. franz. Res.). Le sarcophage de Gaius Albucius Menippus. – VjesDal 63/64, 1961/62, 99–111
Cambi (1962)	Cambi, N.: Personifications des saisons sur les monuments de Salone. – VjesDal 62, 1962, 55–78
Cambi (1974. 1975)	Cambi, N.: Antički sarkofazi iz Like (kroat. m. franz. Res.), Sarcophages antiques de la Lika. – (Archeološka problematika Like. Znanstveni skup Otočac 1974. 1975) 75–83

Cambi (1977)	Cambi, N.: Die Stadtrömischen Sarkophage in Dalmatien. – AA 1977, 444–459
Carettoni (1956)	Carettoni, G.: Relievo con il supplizio di Marsia. – BollMC 3, 1956, 45–47
Caro Baroja (1957)	Caro Baroja, C.: España primitiva y romana. – (1957)
Casini (1957)	Casini, N.: Il sarcofago di Apricula. – ArchCl 9, 1957, 76–87
Cassels (1955)	Cassels, J.: The Cemeteries of Cyrene. – BSR N.S. 10 (23), 1955, 1–43
Castritius (1970)	Castritius, H.: Die Sockelinschrift eines attischen Sarkophags in Saloniki. – AA 1970, 93–98
Cermanović (1965)	Cermanović, A.: Die dekorierten Sarkophage in den römischen Provinzen von Jugoslawien. – ArchJugos 6, 1965, 89–103
Cermanović-Kuzmanović (1965)	Cermanović-Kuzmanović, A.: Ein römischer Sarkophag mit der Darstellung von Einheimischen. – ŽivaAnt 15, 1965, 79–84
Charbonneaux (1963)	Charbonneaux, I.: La Sculpture Grecque et Romaine au Musée du Louvre. – (Paris 1963)
Chéhab (1968)	Chéhab, M.: Sarcophages à reliefs de Tyr. – BMusBeyr 21, 1968, 1–91
Chéhab (1975)	Chéhab, M.: La nécropole de Tyr. – Les Dossiers de l'Archéologie 12, Sept./Okt. 1975, 37–43
Chevalier (1979)	Chevalier, R.: Römische Provence. – (1979)
Chiarlo (1974)	Chiarlo, C. R.: Sul significato dei sarcofagi a lenos decorati con leoni. – AnnPisa 4, 1974, 1307–1345
Chiarlo (1977, 1)	Chiarlo, C. R.: Un sarcofago romano inedito nei dintorni di Lucca. – Prospettiva 8, 1977, 42–46
Chiarlo (1977, 2)	Chiarlo, C. R.: Un sarcofago, i venti ed Aion. – StClOr 26, 1977, 69–78
Coleman; Walker (1979)	Coleman, M.; Walker, S.: Stable Isotope Identification of Greek and Turkish Marbles. – Archaeometry 21, 1, 1979, 107–112
Coman	s. Rădulescu; Coman; Stavru
Comstock; Vermeule (1976)	Comstock, M. B.; Vermeule, C. C.: Sculpture in Stone, The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts Boston. – (1976) 150–171
Coupel; Demargne (1976)	Coupel, P.; Demargne, P.: Un heroon romain à Xanthos de Lycie. – Mélanges d'histoire ancienne et d'archéologie offerts à Paul Collart (1976) 103–115
Covacef (1974)	Covacef, Z.: Quelques aspects de l'art funéraire romain à Tomi. – Pontica 7, 1974, 295–305
Cook (1974)	Cook, B.: Two Medusa-Head Friezes. – Getty MusJ 1, 1974, 33–36
Corbo; Loffreda (1976)	Corbo, V.; Loffreda, S.: Sarcofago e pietra miliaria di Cafernao. – StBiFranc 26, 1976, 272–276
Couilloud (1974)	Couilloud, M.T.: Reliefs funéraires des Cyclades de l'époque hellénistique à l'époque impériale. – BCH 98, 1974, 397–498
Cristiani	s. Arias; Cristiani; Gabba
Cüppers (1969)	Cüppers, H.: Der bemalte Reliefsarkophag aus der Gruft unter der Quirinuskapelle auf dem Friedhof von St. Matthias. – TrZ 32, 1969, 269–293

Curtius (1946)	Curtius, L.: Dionysischer Sarkophag. – ÖJh 36, 1946, 62–76
Curtius (1951)	Curtius, L.: Redeat Narratio. – MdI 4, 1951, 10–34
Dacos (1961)	Dacos, N.: A propos d'un fragment de sarcophage de Grottaferrata et de son influence à la Renaissance. – BInst HistBelgRom 33, 1961, 143–150
Daltrop (1966)	Daltrop, G.: Die kalydonische Jagd in der Antike. – (1966)
Daux (1963)	Daux, G.: Chronique des Fouilles 1962. Académie de Platon. – BCH 87, 1963, 693–697
Daux (1977)	Daux, G.: Notes et lecture. Zum Sarkophag IG X 550 mit Relieffigur eines Boxers. – BCH 101, 1977, 344–345 Nr. 5
Davies (1978)	Davies, G.: The Door Motif in Roman Funerary Sculpture. – Papers in Italian Archaeology I: The Lancaster Seminar, B.A.R. Suppl. 41, 1978, 203–226
Deckers; Noelke (1980)	Deckers, J.; Noelke, P.: Die römische Grabkammer in Köln-Weiden. – Rheinische Kunststätten Heft 238 (1980), bes. 12–15
Degenhart (1950)	Degenhart, B.: Michele di Giovanni di Bartolo: Disegni all'antico e il Camino della Iole. – BdA 35, 1950, 208–215
Deichman; Bovini; Brandenburg (1967)	Deichmann, F. W.; Bovini, G.; Brandenburg, H.: Repertorium der christlich-antiken Sarkophage (1967)
Deichmann (1969)	Deichmann, F. W.: Konstantinopler und ravennatische Sarkophag-Probleme. – ByzZ 62, 1969, 291–307
Demargne (1962)	Demargne, P.: A propos d'un sarcophage de Xanthos. Essai de reconstitution et d'interprétation. – REA 64, 1962, 35–42
Demargne (1966)	Demargne, P.: Un sarcophage attique à Xanthos. – (Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à André Piganiol 1966) 151–461
Demargne	s. Coupel; Demargne
Deonna (1958)	Deonna, W.: Fontaines anthropomorphes. La femme aux seins jaillissants et l'enfant 'mingens'. – Genava 6, 1958, 239–296
Diez (1948)	Diez, E.: Die Aschenkisten von Poetovio. – ÖJh 37, 1948, 151–174
Dittmers-Herdejürgen (1977)	Dittmers-Herdejürgen, H.: Zur Chronologie der paganen ravennatischen Sarkophage. – AA 1977, 472–475
Dittmers-Herdejürgen	s. auch Herdejürgen und Kollwitz; Herdejürgen
Dohrn (1967–68)	Dohrn, T.: Der Kölner Hesionesarkophag. – KölnJbV FrühGesch 9, 1967/68, 96–100
Donati (1968)	Donati, A.: Testi romani da Voghenza. – StRomagnoli 19, 1968, 49–56
Dreyer; Winner (1964)	Dreyer, P.; Winner, M.: Der Meister von 1515 und das Bambaja-Skizzenbuch in Berlin. – BerlJb 6, 1964, 53–94
Düll (1951)	Düll, R.: Studien zum römischen Sepulkralrecht. – (Festschr. F. Schulz I 1951) 191–208
Dufour Bozzo (1968)	Dufour Bozzo, C.: Sarcofagi romani a Genova. – (1968)
Dulière (1979)	Dulière, C.: Lupa Romana. – (1979)

Duval (1972)	Duval, N.: Plastique chrétienne de Tunisie et d'Algérie. – BArch NS 8, 1972, fasc. B. 127–128
Dworakowska (1975)	Dworakowska, A.: Quarries in Ancient Greece. – (1975)

Eberle (1976)	Eberle, A.: Un sarcophage romain unique en son genre. – HefteABern 2, 1976, 10–23
Eberle (1977)	Eberle, A.: Réponse à Peter Kranz. – HefteABern 3, 1977, 50
Eckhart (1976–77)	Eckhart, L.: Die Schlange um den 'Apfelbaum'. Ein spätantikes Sarkophagfragment aus Enns. – ÖJh 51, 1976–77, Hauptblatt, 159–172
Effenterre, van (1976)	van Effenterre, H.: Le sarcophage attique à guirlandes de Mallia. – BCH 100, 1976, 525 ff.
Egger (1976)	Egger, I.: Die Jagd auf römischen Sarkophagen und Mosaiken. Ein ikonographischer Vergleich. – Unveröffentl. Diss. Wien 1976
Egger (1951)	Egger, R.: Zwei oberitalienische Mystensarkophage. – MdI 4, 1951, 35–64
Eichler (1944/45)	Eichler, F.: Zwei kleinasiatische Säulensarkophage. – JdI 59/60, 1944/45, 125–136
Eichler (1946)	Eichler, F.: Fragmente attischer Sarkophage in Wien. – ÖJh 36, 1946, 82–96
Eichner (1977)	Eichner, K.: Die Werkstatt des sogen. Dogmatischen Sarkophages. Untersuchungen zur Technik der konstantinischen Sarkophagplastik in Rom. Diss. Heidelberg (1977), veröffentlicht 1980
Eitan (1965)	Eitan, A.: Excavations at the Foot of Tel Rosh Ha'Ain. – 'Atiquot 5, 1965, 49–68
Eitan (1967)	Eitan, A.: A Sarcophagus and an Ornamental Arch from the Mausoleum at Rosh Ha'ayin. – (Engl. Res.). ErIsr 8, 1967, 72
Engemann (1967)	Engemann, J.: Rez.: H. Sichtermann, Späte Endymion-Sarkophage (1966). – JbAChr 10, 1967, 247–250
Engemann (1973)	Engemann, J.: Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit. – 2. Ergh. JbAChr (1973)
Erim (1973, 1)	Erim, T. K.: Recent Discoveries at Aphrodisias. – (Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archeology, Ankara-Izmir 1973) (1978) 1065 ff.
Erim (1973, 2)	Erim, T. K.: Aphrodisias in Caria. The 1973 Campaign. – TürkAD 22, 1975, 73 ff.
Esch (1969)	Esch, A.: Spolien, Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien. – Archiv für Kulturgeschichte 51, 1, 1969, 1–64

Fabbricotti (1975)	Fabbricotti, E.: Un nuovo frammento di sarcofago attico a Kline. – ArchCl 27, 1975, 41 ff.
Faccenna (1951)	Faccenna, D.: Roma, Via Lucullo: Criptoportico decorato con pitture nel giardino della Villa Boncompagni-Ludovisi. Via Portuense: Monumento Funerario. – NSc 1951, 107–120

Faccenna (1957)	Faccenna, D.: Roma, Via Tiburtina: Sarcofago marmoreo e cippo funerario. – NSc 1957, 120–121
Faedo (1978)	Faedo, L.: Un sarcofago con poeta e Musa. – Prospettiva 12, 1978, 43–46
Faedo (1979)	Faedo, L.: Rez.: G. Occhiato, La SS. Trinità di Mileto e l'architettura normanna meridionale (1977). – Prospettiva 19, 1979, 69–71
Farioli Campanati (1980)	Farioli Campanati, R.: Osservazioni sulla scultura del V–VI secolo: Problemi Ravennati, Atti dei Convegni Lincei 45. Convegno internazionale, Passaggio dal mondo antico al Medio Evo da Teodosio a San Gregorio Magno, Roma 25.–28. Mai 1977. – (1980) 147–194.
Fasola (1961)	Fasola, U. M.: La regione delle cattedre nel Cimitero Maggiore. – RACrist 37, 1961, 236–267
Feinblatt (1952)	Feinblatt, E.: Un sarcofago romano inedito nel Museo di Los Angeles. – BdA 37, 1952, 193–203
Feissel; Séve (1979)	Feissel, D.; Séve, M.: La Chalcidique vue par Charles Avezou. – BCH 103, 1979, 300
Felletti Maj (1950)	Felletti Maj, B. M.: Roma Via Latina. Tomba a camera e sarcofago. – NSc 1950, 82–83
Felletti Maj (1953)	Felletti Maj, B. M.: Roma, Via Clementina: Avanzi di costruzione termale. Via Fezzan, quartiere Nomentano: Rinvenimento di un sarcofago. Via Latina: Arco di acquedotto e sarcofago. – NSc Ser. 8, 7, 1953, 228–238
Felletti Maj (1976)	Felletti Maj, B. M.: Considerazioni sull'arte del periodo fra Gallieno e la tetrarchia. – RACrist 52, 1976, 223–256
Ferchion (1976)	Ferchion, N.: Une carrière régionale en Afrique: La pierre de Keddel. – RM 83, 1976, 367ff. zu Sarkophagen ebd. 392–394 Taf. 133–135
Ferrari (1975)	Ferrari, G.: Il commercio dei sarcofagi asiatici. – (1966)
Ferrua (1975)	Ferrua, A.: Lavori a S. Callisto. – RACrist 51, 1975, 213–240
Festugière (1963)	Festugière, A. J.: Initiée par l'époux. – MonPiot 53, 1963, 135–146
Février (1977)	Février, P. A.: Gallien und Germanien. – PropKG Suppl. Bd. I (1977) 288–300, bes. 292
Février (1979)	Février, P. A.: Sarcophages d'Arles. – (Congrès archéologique du Pays d'Arles 1979) 317–359
Fink (1951)	Fink, J.: Mythologische und biblische Themen in der Sarkophagplastik des 3. Jahrhunderts. – RACrist 27, 1951, 166–190
Fink (1976–77)	Fink, J.: Statt eines Mannes eine Frau. Zur sepulkralen Symbolik des späten Altertums. – ÖJh 51, 1976–77, Hauptblatt 157–158
Firatli (1949)	Firatli, N.: Sidamara-Sarkophage im Archäologischen Museum, Ankara. – TürkAD 5, 1949, 79–86
Firatli (1960)	Firatli, N.: An Antique Sarcophagus Lid Used by the Byzantines. – AyasofyaMüzYil 2, 1960, 51–55
Firatli; Robert (1964)	Firatli, N.; Robert, L.: Les stèles funéraires de Byzance gréco-romaine. – (1964) 118–124
Firatli	s. Asgari; Firatli
Fittschen (1969, 1)	Fittschen, K.: Ein Feldherrnsarkophag im Thermenmuseum. – RM 76, 1969, 329–334

Fittschen (1969, 2)	Fittschen, K.: Zu einem Sarkophag-Fragment in Berlin. – AA 1969, 301–308
Fittschen (1969, 3)	Fittschen, K.: Rez.: H. Sichtermann, Späte Endymionsarkophage (1966). – GGA 221, 1969, 41–49
Fittschen (1970)	Fittschen, K.: Zum Kleobis- und Biton-Relief in Venedig. – JdI 85, 1970, 171–193
Fittschen (1970–71)	Fittschen, K.: Der Herakles-Sarkophag in S. Maria sopra Minerva in Rom, eine Arbeit der Renaissance? – BullCom 82, 1970–71, 63–69
Fittschen (1971)	Fittschen, K.: Hochzeitssarkophag San Lorenzo. – AA 1971, 117–119
Fittschen (1972)	Fittschen, K.: Rez.: M. Wegner, Die Musensarkophage ASR V 3; 1966. – Gnomon 44, 1972, 486–504
Fittschen (1975)	Fittschen, K.: Meleager Sarkophag. – (1975)
Fittschen (1979)	Fittschen, K.: Sarkophage römischer Kaiser oder vom Nutzen der Porträtforschung. – JdI 94, 1979, 580–593
Flagge (1975)	Flagge, I.: Untersuchungen zur Bedeutung des Greifen. – (1975)
Fleischer (1978)	Fleischer, R.: Eine späthellenistische Ostothek aus Pisidien. – (Classica et Provincialia. Festschrift E. Diez, Graz 1978) 39–50
Fournet-Pilipenko (1961)	Fournet-Pilipenko, H.: Sarcophages romains de Tunisie. – Karthago 11, 1961, 77–168
Franciscis, de (1978)	de Franciscis, A.: Il Sarcofago del Duca Teodoro. – RendAccNapoli 52, 1978, 147ff.
Franciscis, de (1979)	de Franciscis, A.: Sculture di età romana a Sessa Aurunca. – (Studia Suessana del gruppo archeologico Aurunco 1979) 17–25
Franzoni (1964)	Franzoni, L.: Il sarcofago Romano del Campone. – Studi storici Veronesi 14, 1964, 35–40
Frova (1971)	Frova, A.: Due frammenti di sarcofagi con il mito di Endimione. – (Oblatio. Raccolta di studi di antichità ed arte in onore di A. Calderini 1971) 387–395
Froning (1980)	Froning, H.: Die ikonographische Tradition der kaiserzeitlichen mythologischen Sarkophagreliefs. – JdI 95, 1980, 322–341
Frova (1961)	Frova, A.: L'arte di Roma e del mondo romano. – (1961)
Fusco (1979)	Fusco, L.: Antonio Pollaiùolos Use of the Antique: JWCI 42, 1979, 257–263
Gabba	s. Arias; Cristiani; Gabba
Gabelmann (1966)	Gabelmann, H.: Der Sarkophag der Peducaea in Modena. – MarbWPr 1966, 37–44
Gabelmann (1968)	Gabelmann, H.: Rez.: M. Wegner, Die Musen-Sarkophage ASR V 3; 1966. – BJb 168, 1968, 533–542
Gabelmann (1971)	Gabelmann, H.: Werkstattprobleme der oberitalischen Sarkophage. – AA 1971, 101
Gabelmann (1973)	Gabelmann, H.: Die Werkstattgruppen der oberitalischen Sarkophage. – (1973)
Gabelmann (1977, 1)	Gabelmann, H.: Rez.: H. Sichtermann und G. Koch, Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen (1975) = Bilderhefte des DAI Rom 5/6. – BJb 177, 1977, 768f.

Gabelmann (1977, 2)	Gabelmann, H.: Zur Tektonik oberitalischer Sarkophage, Altäre und Stelen. – BJb 177, 1977, 199–244
Gabelmann (1977, 3)	Gabelmann, H.: Zur Tektonik der oberitalischen Sarkophage. – AA 1977, 471f.
Gabelmann (1978)	Gabelmann, H.: Tod und Apotheose in der römischen Grabkunst. – Tod und Jenseits der Völker (1978) 111–129
Gabelmann (1979)	Gabelmann, H.: Rez.: G. Koch, Die mythologischen Sarkophage, Meleager, ASR XII 6; 1975). – BJb 179, 1979, 786–788
Gabrielli (1961)	Gabrielli, M. G.: I sarcofagi paleocristiani e altomedievali delle Marche. – (1961)
Galsterer (1973)	Galsterer, B. und H.: Die römischen Steininschriften aus Köln. – (1973)
Garana (1957)	Garana, O.: Due sarcofagi palermitani ritenuti erroneamente cristiani. – (Actes du V^e congrès internat. d'archéologie Chrétienne 1957) 257–260
Garcia y Bellido (1949)	Garcia y Bellido, A.: Esculturas romanas de España y Portugal. – (1949) 205–284
Garcia y Bellido (1955) (1972^2)	Garcia y Bellido, A.: Arte romano. – (1955) (1972^2)
Garcia y Bellido (1958)	Garcia y Bellido, A.: El sarcófago romano del Brillante (Córdoba). – Zephyrus 9, 1958, 237–241
Garcia y Bellido (1959)	Garcia y Bellido, A.: El sarcófago romano de Córdoba. – ArchEspA 32, 1959, 3–37
Garcia y Bellido (1963)	Garcia y Bellido, A.: Sarcófago cristiano hallado en Córdoba en 1962. – ArchEspA 36, 1963, 170–177
Gasparri (1972)	Gasparri, C.: Il sarcofago romano del Museo di Villa Giulia. – RendLinc 27, 1972, 95–139
Gasparri (1977)	Gasparri, C.: Rez.: G. Koch, Die mythologischen Sarkophage, Meleager, ASR XII 6. – Prospettiva 11, Ottobre 1977, 67ff.
Gasparri (1978)	Gasparri, C.: Lo Stadio Panatenaico, La Tomba di Erode Attico. – ASAtene 52/53, 1974–75 (1978) 376–383
Gath; Rahmani (1977)	Gath, J.; Rahmani, L.Y.: Roman Tomb at Manabat, Jerusalem. – IsrExplJ 27, 1977, 209–214
Geischer (1967)	Geischer, H.-J.: Heidnische Parallelen zum frühchristlichen Bild des Isaak-Opfers. – JbAChr 10, 1967, 127–144
Gerasimov (1969)	Gerasimov, T.: Antični Sarkofazi ot Odesos (m. franz. Res.). – IzvVarna 5, 1969, 49–71
Getov (1978)	Getov, L.: Sur l'importation de sarcophages à Odessos pendant l'époque romaine. – ArcheologijaSof 20, 2, 1978, 13–19
Geyer (1977)	Geyer, A.: Das Problem des Realitätsbezuges in der dionysischen Bildkunst der Kaiserzeit. – (1977) (Beiträge zur Archäologie, 10)
Geyer (1978)	Geyer, A.: Ikonographische Bemerkungen zum Neapler 'Brüdersarkophag'. – JdI 93, 1978, 369–393
Ghali-Kahil (1954)	Ghali-Kahil, L.B.: Nécropoles thasiennes. – BCH 78, 1954, 225–251
Ghedini (1980)	Ghedini, F.: Sculture greche e romane del Museo Civico di Padova. Collezoni e Musei archeologici del Veneto (1980)
Giglioli (1946–48)	Giglioli, G. Q.: Frammento di sarcofago romano con putti. – BullCom 72, 1946–48, 53–56
Giglioli (1953)	Giglioli, G. Q.: Sarcofago di Genova col mito di Alcesti. – ArchCl 5, 1953, 222–231

Giordani (1972/73)	Giordani, R.: Frammenti di rilievi funerari inediti nel cimitero di Pretestato. – RendPontAcc 45, 1972/73, 139–149
Giuliano (1955/56)	Giuliano, A.: Un sarcofago di Eleusi con il mito di Meleagro. – ASAtene 33/34, 1955/56, 183–205
Giuliano (1962, 1)	Giuliano, A.: Il commercio dei sarcofagi attici. – (1962)
Giuliano (1962, 2)	Giuliano, A.: Osservazione sul sarcofago con Achille nel Museo Capitolino. – ArchCl 14, 1962, 240–243
Giuliano (1965, 1)	Giuliano, A.: I sarcofagi nell'Italia settentrionale. – (Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale II 1965) 500–503
Giuliano (1965, 2)	Giuliano, A.: La cultura artistica delle province della Grecia in età romana. – (1965)
Giuliano (1972)	Giuliano, A.: Il sarcofago di Marco Aufidio Frontone. – PP 27, 1972, 271–280
Giuliano; Palma (1978)	Giuliano, A.; Palma, B.: La maniera ateniese di età romana. I maestri dei sarcofagi attici. – Studi miscellanei, 24, 1978
Giuliano u. a. (1979)	Giuliano, A. u. a.: Museo nazionale romano. Le Sculture. – (1979). Die Sarkophage bearbeitet von M. Sapelli
Goethert (1972)	Goethert, F. W.: Katalog der Antikensammlung des Prinzen Carl von Preußen im Schloß zu Klein-Glienicke bei Potsdam. – (1972)
Goodchild (1965)	Goodchild, R. G.: Archaeological News. Cyrenaica. – Libya Antiqua 2, 1965, 138
Gotsmich (1962)	Gotsmich, A.: Proserpina – Virgo Sacrata Dei. Eine frühchristliche Antithese. – (1962)
Grabar (1952)	Grabar, A.: Concordia Sagittaria. – CArch 6, 1952, 157–162
Graziani; Portaluppi (1972)	Graziani, R.; Portaluppi, F.: Un sarcofago romano con iscrizione a Badia di Dulzago. – RendIstLomb 106, 1972, 17–20
Greenhalgh (1978)	Greenhalgh, M.: The Classical Tradition in Art. – (1978)
Grimstad (1972)	Grimstad, G.: La centauromachia sul sarcofago di Oslo e sul prototipo. – RM 79, 1972, 277–316
Gschwantler (1978)	Gschwantler, K.: Fragment eines Persephone-Sarkophages. – (Classica et Provincialia. Festschrift E. Diez Graz 1978) 67–71
Guerrini (1967)	Guerrini, L.: Un sarcofago dionisiaco del Museo di Grottaferrata. – Studi Miscellanei 12, 1967, 3–10
Guerrini (1971/72)	Guerrini, L.: Sculture del Palazzo Mattei. – Studi Miscellanei 20, 1971/72
Guerrini (1973/74)	Guerrini, L.: Motivi antichi interpretati da artisti del 1600. – ArchCl 25/26, 1973/74, 306–312
Gullini (1949)	Gullini, G.: Recenti scoperte di sculture tardo-romane nei dintorni di Roma. – BdA 34, 1949, 50–60
Gullini (1960)	Gullini, G.: Maestri e botteghe in Roma da Gallieno alla Tetrarchia. – (1960)

Haarløv (1977)	Haarløv, B.: The Half-Open Door. A Common Symbolic Motif within Roman Sepulchral Sculpture. – (1977) 174 (Odense University Classical Studies, 10)

Haberey (1962)	Haberey, W.: Spätrömische Gräber in Brühl. – BJb 162, 1962, 397–406
Hackin (1954)	Hackin, J.: Nouvelles recherches archéologiques à Begram. – (1954)
Hahland (1948/49)	Hahland, W.: Bruchstücke lydischer Säulensarkophage in Izmir. – AA 1948/49, 164–169
Hajjar (1965)	Hajjar, J.: Un hypogée romain à Deb'aal dans la région de Tyr. – BMus Beyr 18, 1965, 61–104
Hamann-McLean (1949/50)	Hamann-McLean, R.: Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters. – Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 15, 1949/50, 157–250
Hamberg (1945)	Hamberg, P. G.: Studies in Roman Imperial Art (1945) 172–192
Hanfmann (1951)	Hanfmann, G. M. A.: The Season Sarcophagus in Dumbarton Oakes. – (1951)
Hanfmann (1954)	Hanfmann, G. M. A.: Rez.: M. Lawrence, The Sarcophagi of Ravenna (1945). – Speculum 29, 1954, 575–579
Hanfmann (1964)	Hanfmann, G. M. A.: Römische Kunst (1964)
Hanfmann (1978)	Hanfmann, G. M. A.: Rez.: G. Koch, Die mythologischen Arkophage: Meleager. – ASR XII 6 (1975). – ArtB 60, 1978, 354–355
Hanfmann; Ramage (1978)	Hanfmann, G. M. A.; Ramage, N. H.: Sculpture from Sardis: The Finds through 1975. – Archaeological Exploration of Sardis. Report 2 (1978) 131–137
Harrison (1976)	Harrison, E. B.: The Portland Vase: Thinking it over. – In Memoriam Otto J. Brendel (1976) 131–142
v. Heintze (1957)	v. Heintze, H.: Studien zu den Porträts des 3. Jahrhunderts n. Chr. 4. Der Feldherr des großen Ludovisischen Schlachtsarkophages. – RM 64, 1957, 69–91
v. Heintze (1959)	v. Heintze, H.: Studien zu den Porträts des 3. Jahrhunderts n. Chr. 5. Der Knabe des Acilia-Sarkophages. – RM 66, 1959, 175–191
v. Heintze (1975)	v. Heintze, H.: Pseudo-Seneca = Hesiod oder Ennius? – RM 82, 1975, 143–163
v. Heintze; Kraus (1977)	v. Heintze, H.; Kraus, Th.: Zum Heraklessarkophag in S. Maria sopra Minerva. – RM 84, 1977, 381–384
Helbig (1963–1972)	Helbig, Führer ^{4}I–IV (1963–1972) = Helbig, W.: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 4. Aufl. hrsg. von H. Speier. Die Sarkophage bearbeitet von B. Andreae
Heleno (1948)	Heleno, M.: Sarcofago romano de regiao de Vila Franca de Xira. – Ethnos, Revista do Instituto Português de Arquelogia, História e Etnografia 3, 1948, 475–483
Henig (1977)	Henig, M.: Death and the Maiden: Funerary Symbolism in Daily Life. – (Roman Life and Art in Britain II) British Archaeological Reports 41 (2), 1977, 347ff. (Hrsg. J. Munby–M. Henig)
d'Henry (1968)	d'Henry, G.: Due sarcofagi di Meleagro in Campania. – ArchC 20, 1968, 101–116
Herdejürgen (1975)	Herdejürgen, H.: Frühe ravennatische Sarkophage. – AA 1975, 532–566

Herrmann-Tsembeli (1980)	Herrmann-Tsembeli, M.: Zur Bedeutung mythologischer Darstellungen auf römischen Sarkophagen. – Stele. Tomos eis mnemen Nikolaou Kontoleontos (1980) 130–133
Hica-Cimpeanu (1977)	Hica-Cimpeanu, I.: Cu privire la unele morminte romane tirzü de la Napoca. – ActaMus Napoca 14, 1977, 221–237
Hiller (1970)	Hiller, St.: Bellerophon. Ein griechischer Mythos in der römischen Kunst. – (1970) 43–56
Himmelmann-Wildschütz (1959)	Himmelmann-Wildschütz, N.: Fragment eines attischen Sarkophages. – MarbWPr 1959, 25–40
Himmelmann-Wildschütz (1962)	Himmelmann-Wildschütz, N.: Sarkophag eines gallienischen Konsuls. – Festschrift für Friedrich Matz (1962) 110–124
Himmelmann-Wildschütz (1970, 1)	Himmelmann-Wildschütz, N.: Der 'Sarkophag' aus Megiste. – AbhMainz 1970, Nr. 1
Himmelmann (1970, 2)	Himmelmann, N.: Sarkophage in Antakya. – AbhMainz 1970, Nr. 8
Himmelmann (1971, 1)	Himmelmann, N.: Rez.: F. Matz, Die dionysischen Sarkophage ASR IV 1. – Gnomon 43, 1971, 603–609
Himmelmann (1971, 2)	Himmelmann, N.: Sarkophage in Antakya und Bericht über eine Reise nach Kleinasien. – AA 1971, 92f.
Himmelmann-Wildschütz (1972, 1)	Himmelmann-Wildschütz, N.: Nemesians erste Ekloge. – RheinMus Bonn 115, 1972, 342–356
Himmelmann (1972, 2)	Himmelmann, N.: Ein 'christliches' Sarkophag-Fragment von 238. – JbAChr 15, 1972, 179–180
Himmelmann (1973)	Himmelmann, N.: Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagen des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr. – (1973)
Himmelmann (1974, 1)	Himmelmann, N.: Sarcofagi romani a rilievo. Problemi di cronologia e iconografia. – AnnPisa 4, 1974, 139–177
Himmelmann (1974, 2)	Himmelmann, N.: Ein kleinasiatischer Sarkophag in Rom. – Mansel'e armăgan; Mélanges Mansel 1974, 45–52.
Himmelmann (1976)	Himmelmann, N.: Τὸ βουκολικὸ στοχεῖο στὴν ἀϱχεία τέχνη. – EpistEpetThess 15, 1976, 87–111
Himmelmann (1977, 1)	Himmelmann, N.: Einige bukolische Darstellungen des 4. Jh. n. Chr. – AA 1977, 459ff.
Himmelmann (1977, 2)	Himmelmann, N.: Ein mythologisches Relief in Ostia. – Festschrift für F. Brommer Mainz/Rhein, 1977, 179–180
Himmelmann (1979)	Himmelmann, N.: Rez.: W. N. Schumacher, Hirt und 'Guter Hirt' (1979). – BJb 179, 1979, 788–795
Himmelmann (1980, 1)	Himmelmann, N.: Ein Sarkophagporträt in Bonn. – (Eikones, Studien zum griechischen und römischen Bildnis, Hans Jucker zum sechzigsten Geburtstag gewidmet, hrsg. v. R. A. Stucky u. I. Jucker) 12. Beih. AntK (1980) 141f. Taf. 47
Himmelmann (1980, 2)	Himmelmann, N.: Über Hirten-Genre in der antiken Kunst. – AbhDüsseldorf 1980
Hölscher (1979)	Hölscher, T.: Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst. – JdI 95, 1979, 265–321, bes. 288ff.
Honroth (1971)	Honroth, M.: Stadtrömische Girlanden. Ein Versuch zur Entwicklungsgeschichte römischer Ornamentik. – (1971)
Horn (1955)	Horn, R.: Rez.: G. M. A. Hanfmann, The Season Sarcophagus at Dumbarton Oaks (1951). – Gnomon 27, 1955, 351–359

Horster (1975)	Horster, M.: Eine unbekannte Renaissance-Zeichnung nach römischen Sarkophagen. – AA 1975, 403ff.
Huskinson (1975)	Huskinson, J.: Roman Sculpture from Cyrenaica in the British Museum. – (1975) 51–52
Ingholt (1970)	Ingholt, H.: The Sarcophagus of Be'elai and other Sculptures from the Tomb of Malku. – Mél Beyrouth 46, 1970, fasc. 12, 173–200
Işik (1977)	Işik, F.: Zur Datierung des verschollenen Girlanden-Sarkophags aus Alaşehir. – AA 1977, 380–383
Jacopi (1963)	Jacopi, G.: The Labours of Hercules. Reliefs on an Imperial Roman Sarcophagus, accidentally discovered near Rome. – ILN 242, 1963, 500–501
Jacopi (1972)	Jacopi, I.: Sarcofago con scene di dodecatlo dalla Via Cassia. – ArchCl 24, 1972, 283–333
Jacopi (1975)	Jacopi, I.: Viaggio alle Isole dei Beati su di un sarcofago dell'Antiquarium forense. – BdA 60, 1975, 75–81
Jentel (1973)	Jentel, M. O.: Quelques motifs dionysiaques sur des vases hellénistiques à relief de la région de Smyrne. – Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archeology Ankara-Izmir 1973 (1978) 583ff.
Jentel (1975)	Jentel, M. O.: Un Amour retrouvé. Reconstitution d'un sarcophage romain du Louvre grâce à un dessin du XVII^{e} siècle. – (Revue d'art canadienne 1975) Nr. 1, 45–50
Jidejian (1969)	Jidejian, N.: Tyre through the Ages. – (1969)
Jones (1954)	Jones, F. F.: The Princeton Art Museum. Antiquities Received in Recent Years. – Archaeology 7, 1954, 237–243
Jucker (1955)	Jucker, H.: Drei ergänzte Sarkophage. – AA 1955, 26–32
Jucker (1961)	Jucker, H.: Das Bildnis im Blätterkelch. Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform. – (1961)
Jucker (1966)	Jucker, H.: Die Behauptung des Balbinus. – AA 1966, 501–514
Jucker (o.J.)	s. auch die zahlreichen in Eikones, Festschrift Hans Jucker, 12. Beih. AntK (1980) 5–10 zusammengestellten Rez. zu Sarkophagliteratur 1949–1978
Julia (1965)	Julia, D.: Les monuments funéraires en forme de demi-cylindre dans la province romaine de Tarragonaise. – MelCasaVelazquez 1, 1965, 29–54
Jung (1977)	Jung, H.: Zur Frage der Sarkophagwerkstätten in gallienischer Zeit. – AA 1977, 436–444
Jung (1978)	Jung, H.: Zum Reliefstil der stadtrömischen Sarkophage des frühen 3. Jhs. n. Chr. – JdI 93, 1978, 328–368
Jung	s. Andreae; Jung
Jungmann (1972)	Jungmann, C.: Sarcophagus Fragment. – ClJ 67, 1972, 357–360
Kähler (1960)	Kähler, H.: Rom und seine Welt. – (1960) 319–327
Kähler (1964)	Kähler, H.: Zur Datierung des Sarkophags von Manastirine im Archäologischen Museum von Split. – Mullus. 1. Ergh. JbAChr, Festschrift T. Klauser (1964) 173–180

KALLIPOLITIS (1955)	KALLIPOLITIS, B. G.: Τμῆμα σαρκοφάγου ἐκ τῆς δυτικῆς Μακεδονίας. (Εἰς μνήμην Γ. Π. Οἰκονόμου). – AEphem 1953/54, 1, 207–213
KALLIPOLITIS (1956)	KALLIPOLITIS, B. G.: Ἡ διονυσιακὴ σαρκοφάγος τοῦ Μουσείου Ἰωαννίνων. – AEphem 1956, 14–31
KALLIPOLITIS (1958)	KALLIPOLITIS, B. G.: Χρονολογικὴ κατάταξις τῶν μετὰ μυθολογικῶν παραστάσεων σαρκοφάγων τῆς ῥωμαϊκῆς ἐποχῆς. – (1958)
KALLIPOLITIS (1961)	KALLIPOLITIS, B. G.: Παρατήρησις ἐπὶ ἀττικῶν σαρκοφάγων. – AEphem 1961, Χρονικὰ 1–8
KAMPEN (1977/78)	KAMPEN, N. B.: Meaning and Social Analysis of a Late Antique Sarkophagus. – BABesch 52/53, 1977/78, 221 ff.
KANOZSAY (1961)	KANOZSAY, M.: Petronia Severina szarkofágja Brigetiból (Le sarcophage de Petronia Severina à Brigetio). – ArchErt 88, 1961, 261–263
KAPLAN (1967)	KAPLAN, J.: A Mausoleum at Kfar Giladi. (Engl. Res.). – ErIsr 8, 1967, 71–72
KATZENELLENBOGEN (1947)	KATZENELLENBOGEN, A.: The Sarcophagus in S. Ambrogio and St. Ambrose. – ArtB 29, 1947, 249–259
KLAUSER (1963)	KLAUSER, T.: Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst VI: Das Sirenenabenteuer des Odysseus – ein Motiv der christlichen Grabkunst? – JbAChr 6, 1963, 71–100
Vgl. auch:	
KLAUSER (1958–1967)	KLAUSER, TH.: Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst I 1 – IX 22. – JbAChr 1, 1958 – 10, 1967. Übersicht ebda. 82 Anm.
KLAUSER; DEICHMANN (1966)	KLAUSER, TH.; DEICHMANN, F. W.: Frühchristliche Sarkophage in Wort und Bild. – 3. Beih. AntK (1966)
F. S. KLEINER (1980)	KLEINER, F. S.: The Glanum Cenotaph Reliefs: Greek or Roman? – BJb 180, 1980, 105–126, bes. 115–117
G. KLEINER (1957)	KLEINER, G.: Hellenistische Sarkophage in Kleinasien. – IstMitt 7, 1957, 1–10
KOCH (1972)	KOCH, G.: Rez.: A. MACHATSCHEK, Die Nekropolen und Grabmäler im Gebiet von Elaioussa Sebaste und Korykos im Rauhen Kilikien (1967). – GGA 224, 1972, 240–248
KOCH (1973, 1)	KOCH, G.: Rez.: N. HIMMELMANN, Sarkophage in Antakya (1970). – Gnomon 1973, 220–222
KOCH (1973, 2)	KOCH, G.: Verschollene Meleagersarkophage. Ein archäologischer Steckbrief. – AA 1973, 287–293
KOCH (1973, 3)	KOCH, G.: Rez.: N. HIMMELMANN, Der 'Sarkophag' aus Megiste (1970). – Gnomon 45, 1973, 314–316
KOCH (1974, 1)	KOCH, G.: Fragmente kaiserzeitlicher Sarkophage in Göttingen. – AA 1974, 291–308
KOCH (1974, 2)	KOCH, G.: Zum Eberjagdsarkophag der Sammlung Ludwig. – AA 1974, 614–630
KOCH (1975, 1)	KOCH, G.: Ein Sarkophag mit der Heimtragung Meleagers in Basel. – AntK 18, 1975, 36–42
KOCH (1975, 2)	KOCH, G.: Sarkophage mit Darstellungen aus der Meleagersage. – AW 6, 1975, Nr. 4, 41–47
KOCH (1975, 3)	KOCH, G.: Die mythologischen Sarkophage: Meleager. – ASR XII 6 (1975)
KOCH (1975, 4)	KOCH, G.: Nachlese zu den Meleagersarkophagen. – AA 1975, 530–532

Koch (1977, 1)	Koch, G.: Weitere Fragmente kaiserzeitlicher Sarkophage in Göttingen. – AA 1977, 111–120
Koch (1977, 2)	Koch, G.: Sarkophage im römischen Syrien. – AA 1977, 388–395
Koch (1977, 3)	Koch, G.: Ein Endymionsarkophag in Arles. – BJb 177, 1977, 245–270
Koch (1978, 1)	Koch, G.: Zu einem Relief in der Alsdorf Foundation. – AA 1978, 116–135
Koch (1978, 2)	Koch, G.: The Walters Persephone Sarcophagus. – JWaltersArtGal 37, 1978, 74–83
Koch (1978/79)	Koch, G.: Ein Sarkophagfragment mit dem Kampf bei den Schiffen in Malibu. – GettyMusJ 6/7, 1978/79, 103–110
Koch (1979)	Koch, G.: Bemerkungen zu einigen mythologischen Sarkophagen. – AA 1979, 228–246
Koch (1980, 1)	Koch, G.: Stadtrömisch oder östlich? Probleme einiger kaiserzeitlicher Sarkophage in Rom. – BJb 180, 1980, 51–104
Koch (1980, 2)	Koch, G.: Ein Endymionsarkophag in Malibu. – Getty MusJ 8, 1980, im Druck
Koch	s. Sichtermann; Koch
Kollwitz (1962)	Kollwitz, J.: Ravenna zwischen Orient und Occident. – Atti 6. Congr. Internaz. di Archeologia Cristiana (1962) 383–404
Kollwitz; Herdejürgen (1979)	Kollwitz, J.; Herdejürgen, H.: Die Ravennatischen Sarkophage (1979), ASR VIII 2
Kranz (1975)	Kranz, P.: Rez.: M. Honroth, Stadtrömische Girlanden (1971). – Gnomon 47, 1975, 77–82
Kranz (1977, 1)	Kranz, P.: Zwei Fragmente einer Thiasos-Lenos auf dem Celio, mittelantoninisch oder frühseverisch? – BullCom 84, 1974/75 (1977) 173ff.
Kranz (1977, 2)	Kranz, P.: Zu den Anfängen der stadtrömischen Säulensarkophage. – RM 84, 1977, 349–380
Kranz (1977, 3)	Kranz, P.: Zur Rekonstruktion eines außergewöhnlichen Jahreszeiten-Säulensarkophags. – HefteABern 3, 1977, 43–49
Kranz (1978)	Kranz, P.: Nochmals zur Rekonstruktion eines außergewöhnlichen Jahreszeiten-Säulensarkophags. – HefteABern 4, 1978, 34ff.
Kraus (1967)	Kraus, Th.: Das römische Weltreich. – PropKG Bd. 2 (1967)
Krug (1979)	Krug, A.: Der Fries des Tempels am Ilissos. – AntPl 18 (1979) 10–11
Kubińska (1968)	Kubińska, J.: Les monuments funéraires dans les inscriptions grecques de l'Asie Mineure. – (1968)
Kühlenthal (1974)	Kühlenthal, M.: The Alberini Sarcophagus. Renaissance Copy or Antique? – ArtB 56, 1974, 414–421
Künzl (1969)	Künzl, E.: Der Augusteische Silbercalathus im Rheinischen Landesmuseum Bonn. – BJb 169, 1969, 321–329
La Baume (1960)	La Baume, P.: Neue Funde römischer Sarkophage in Köln. – Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für O. H. Förster (1960) 80–86

La Baume (1960–61)	La Baume, P.: Die Sarkophage von der Königin-Luise-Schule in Köln. – KölnJbVFrühGesch 5, 1960–61, 85–88
Lasfargues	s. Leglay; Lasfargues, Audin
Laubscher (1974)	Laubscher, H.P.: Motive der augusteischen Bildpropaganda. – JdI 89, 1974, 242–259
Lavagne (1979)	Lavagne, H.: Au dossier des mosaïques héracléennes: la mosaïques de Saint-Paul-lès-Romans. – RA 1979, 269–290
Lawrence (1945)	Lawrence, M.: The Sarcophagi of Ravenna. – (1945)
Lawrence (1951, 1)	Lawrence, M.: Additional Asiatic Sarcophagi. – Mem AmAc 20, 1951, 115–166
Lawrence (1951, 2)	Lawrence, M.: Asiatic Sarcophagi at Ankara and Beirut. – AJA 55, 1951, 154
Lawrence (1958)	Lawrence, M.: Season Sarcophagi of Architectural Type. – AJA 62, 1958, 273–295
Lawrence (1960)	Lawrence, M.: Rez.: F. Matz, Ein römisches Meisterwerk. Der Jahreszeitensarkophag Badminton-New York, 19. Ergh. JdI (1958). – AJA 64, 1960, 110–112
Lawrence (1962)	Lawrence, M.: Ships, Monsters and Jonah. – AJA 66, 1962, 289–296
Lawrence (1965, 1)	Lawrence, M.: The Circus Relief at Foligno. – Ricerche sull'Umbria tardoantica e preromanica. Atti 2. Convegno di Studi Umbri 1965, 119–135
Lawrence (1965, 2)	Lawrence, M.: The Velletri Sarcophagus. – AJA 69, 1965, 207–222
Lawrence (1976)	Lawrence, M.: The Phaedra Sarcophagus in San Clemente. – In Memoriam Otto J. Brendel (1976) 173–178
Lawrence (1977)	Lawrence, M.: Rez.: F. Matz, Die dionysischen Sarkophage, ASR IV 1–4 (1968–1975). – AJA 81, 1977, 127ff.
Leglay; Lasfargues; Audin; u.a. (1972)	Leglay, M.; Lasfargues, J.; Audin, A.; u.a.: Lyon. – ArcheologiaParis 1972, Nr. 50, 10–50
Leotardi (1979)	Leotardi, P. B.: Marmi di Cava rinvenuti ad Ostia e considerazioni sul commercio dei marmi in età romana. – Scavi di Ostia X (1979)
Lera (1973)	Lera, G.: Sculture e sarcofagi romani. – ProvLucca 13, 1973, Nr. 1, 71–73
Leveau (1977)	Leveau, P.: Les hypogées de la rive gauche de l'oued Nsara et la nécropole orientale de Caesarea (Cherchel) d'après des fouilles et des dessins anciens. – AntAfr 11, 1977, 209–256
Lissi Caronna (1968)	Lissi Caronna, E.: Roma, Borgata Fidene: Rinvenimento di un sarcofago marmoreo in via San Gimignana. – NSc 22, 1968, 22–25
Loeffler (1957)	Loeffler, E. P.: A Famous Antique: A Roman Sarcophagus at the Los Angeles Museum. – ArtB 39, 1957, 1–7
L'Orange	s. L'Orange
Luca, de (1976)	de Luca, G.: Monumenti Antichi di Palazzo Corsini in Roma. – (1976) 100ff. Nr. 55–61, 86–91
Lücken, von (1956)	von Lücken, G.: Zu römischen Hochzeitssarkophagen. – Altertum 2, 1956, 28–38
Lücken, von (1965)	von Lücken, G.: Zur Auflösung des Hadrianischen Klassizismus auf spätrömischen Sarkophagen. – (Arbeitskonferenz 'Kunst und Politik im Altertum', Jena 1965) 75–78

McCann (1977)	McCann, A. M.: Two Fragments of Sarcophagi in the Metropolitan Museum of Art Illustrating the Indian Triumph of Dionysus. – JWaltersArtGal 36, 1977, 123–135
McCann (1978)	McCann, A. M.: Roman Sarcophagi in the Metropolitan Museum of Art. – (1978)
McGrath (1978)	McGrath, E.: The painted Decoration of Rubens's House. – JWCI 41, 1978, 245–277
Machatschek (1967)	Machatschek, A.: Die Nekropolen und Grabmäler im Gebiet von Elaiussa und Korykos im Rauhen Kilikien. – 2. Ergh. Tituli Asiae Minoris (1967)
Magi (1962)	Magi, F.: Piccolo sarcofago incompiuto nei Giardini Vaticani. – AJA 66, 1962, 297–301
Mallardo (1959)	Mallardo, D.: Recenti scavi nella Catedrale di Napoli. – Asprenas 6, 1959, 144–151
Mansel (1949)	Mansel, A. M.: Excavations and Researches at Perge V, 2 TTKY. – (1949)
Mansel; Akarca (1949)	Mansel, A. M.; Akarca, A.: Excavations and Researches at Perge. – (1949)
Mansel (1954)	Mansel, A. M.: Neuer Sarkophag in Konya (türk. m. deutschem Res.). – Belleten 18, 1954, 511–518
Mansel; Bean; Inan (1956)	Mansel, A. M.; Bean, G. E.; Inan, J.: Die Agora von Side und die benachbarten Bauten. Bericht über die Ausgrabungen im Jahre 1948. – (1956)
Mansel (1957, 1)	Mansel, A. M.: Untersuchungen über einen Sarkophag aus dem Arsenal von Istanbul und über eine Istanbuler Sarkophaggruppe (türk. m. deutschem Res.). – Belleten 21, 1957, 395–427
Mansel (1957, 2)	Mansel, A. M.: Ein Ixion-Relief aus dem Nymphaeum von Side (türk. m. deutschem Res.). – Anatolia 2, 1957, 79–88
Mansel (1958)	Mansel, A. M.: Die Grabbauten von Side (Pamphylien). – AA 1959, 364–402
Mansuelli (1958)	Mansuelli, G.: Galleria degli Uffizi, Le sculture I. – (1958) 225–250
Marchei (1976)	Marchei, M. C.: Alcuni reperti archeologici nel Giardino Comunale di Formello (Roma). – ArchCl 28, 1976, 273–279
Matz (1949)	Matz, F.: Vindemia. Zu vier bakchischen Sarkophagen. – MarbWPr 1949, 19–26
Matz (1952, 1)	Matz, F.: Eine bacchische Gruppe. – AbhMainz 1952, Nr. 5
Matz (1952, 2)	Matz, F.: Bemerkungen zur römischen Komposition. – AbhMainz 1952, Nr. 8
Matz (1952, 3)	Matz, F.: Der Gott auf dem Elefantenwagen. – AbhMainz 1952, Nr. 10
Matz (1956)	Matz, F.: A Rediscovered Dionysiac Sarcophagus. – Los Angeles County Museum, Bulletin of the Art Division 8, 1956, Nr. 3, 3–5
Matz (1957, 1)	Matz, F.: Rez.: G. Pesce, Sarcofagi romani di Sardegna (1957). – Gnomon 29, 1957, 634–635
Matz (1957, 2)	Matz, F.: An Endymion Sarcophagus Rediscovered. – BMetrMus 15, 1957, 123–128

Matz (1958, 1)	Matz, F.: Ein römisches Meisterwerk. Der Jahreszeitensarkophag Badminton-New York. – 19. Ergh. JdI (1958)
Matz (1958, 2)	Matz, F.: Verschollene bacchische Sarkophage. Ein archäologischer Steckbrief. – AA 1958, 134–144
Matz (1958, 3)	Matz, F.: Stand und Aufgaben der Sarkophagforschung. – Acta Congressus Madvigiani, Proceedings of the Second International Congress of Classical Studies 1, 1958, 437–444
Matz (1958, 4)	Matz, F.: Rez.: J. M. C. Toynbee; J. B. Ward Perkins, The Shrine of St. Peter and the Vatican Excavations (1956). – Gnomon 30, 1958, 500–503
Matz (1959)	Matz, F.: Rez.: B. G. Kallipolites, Χρονολογικὴ κατάταξις τῶν μετὰ μυθολογικῶν παραστάσεων ἀττικῶν σαρκοφάγων τῆς ῥωμαϊκῆς ἐποχῆς (1958). – Gnomon 31, 1959, 693–698
Matz (1963)	Matz, F.: Διονυσιακὴ Τελέτη. – AbhMainz 1963, 1389–1453
Matz (1966, 1)	Matz, F.: Zwei Bruchstücke bakchischer Sarkophage in Polen. – Mélanges offerts à K. Michalowski (1966) 527–539
Matz (1966, 2)	Matz, F.: Sarcofago. – EAA VII (1966) 2–32
Matz (1968)	Matz, F.: Das Problem der Orans und ein Sarkophag in Córdoba. – MM 9, 1968, 300–310
Matz (1968–74)	Matz, F.: Die dionysischen Sarkophage, Teil 1–4. – ASR IV 1–4 (1968–74)
Matz (1970)	Matz, F.: Der Sarkophag eines Centurio der Ersten Cohors Praetoria. – Saeculum 21, 1970, 180–184
Matz (1971)	Matz, F.: Stufen der Sepulkralsymbolik in der Kaiserzeit. – AA 1971, 102–116
Matz (1973)	Matz, F.: Rez.: E. Dinkler, Der Einzug in Jerusalem (1970). – GGA 225, 1973, 67–74
Mazzotti (1953)	Mazzotti, M.: Il sarcofago di S. Ecclesio nella basilica di S. Vitale. – FelRav 62, 1953, 38–47
Mazzotti (1965)	Mazzotti, M.: Il sarcofago del vescovato di Imola. – Atti 1. Congr. Naz. di Studi Bizantini 1965, 139–144
Meller (1976)	Meller, P.: Riccio's Satyress Triumphant: Its Source, Its Meaning. – The Bulletin of the Cleveland Museum of Art for December 1976, 325 ff.
Mellinghoff (1969)	Mellinghoff, F.: Ein römischer Meleagersarkophag. – StädelJb 2, 1969, 25–42
Millán	s. Blanco; Millán
Miltner (1955)	Miltner, F.: XX. Vorläufiger Bericht über die Ausgrabung Ephesos. – ÖJh 42, 1955, Beiblatt 23–60
Monna; Pensabene (1977)	Monna, D.; Pensabene, P.: Marmi dell'Asia Minore. – (1977)
Montanari (1963)	Montanari, L.: Il sarcofago romano inedito nell'oratorio Rasponi a Torri di Mezzano. – StRomagnoli 14, 1963, 121–130
van Moorsel (1980)	van Moorsel, P.: Le sarcophage de Marcia Romania Celsa. Un nouveau sujet de divergence d'interprétation? – Pietas, Festschrift B. Kötting, Ergb. 8 JbAChr, 1980, 499–508
Moretti (1975)	Moretti, M.: Nuove scoperte e acquisizioni nell'Etruria Meridionale. – (1975) 259–263 Nr. 8 Taf. 79–82
Müller (1978)	Müller, D.: Das Verschmelzen des Antlitzes als Bild für das Einswerden durch Liebe. – Gymnasium 85, 1978, 144–150

Naumann (1980)	Naumann, R.: Aizanoi. – AA 1980, 123ff., bes. 135f.
Neuerburg	s. Vermeule; Neuerburg
Nicolosi (1955)	Nicolosi, L.: Alcuni sarcofagi romani della necropoli vaticana. – ArchCl 7, 1955, 33–49
Nikolić (1960–61)	Nikolić, V.: Rimski sarkofag iz Šargovca kraj Banjaluke (Sarcophage romain de Šargovac près de Banjaluka). – GlassSarajevo 15–16, 1960–61, 329–330
Nocentini (1964)	Nocentini, S.: Un sarcofago bacchico al Museo Bardini di Firenze. – AA 1954, 313–318
Nocentini (1965)	Nocentini, S.: Sculture greche, etrusche e romane del Museo Bardini in Firenze (1965) 15–29
Nock (1946)	Nock, A. D.: Sarcophagi and Symbolism. – AJA 50, 1946, 140–170
Noelke (1977)	Noelke, P.: Grabsteine aus dem römischen Neuss. – Neusser Jahrbuch 1977, 5–7
Noelke	s. Deckers; Noelke
Nuber (1977)	Nuber, H. U.: Römische Steindenkmäler aus St. Ulrich und Afra in Augsburg. Die römischen Sarkophage. – In: J. Werner, Die Ausgrabungen in St. Ulrich und Afra in Augsburg 1961–1968 (1977) 227–260
Oehler (1958)	Oehler, H.: Ein im Garten des Schlosses Bellevue in Berlin wiederentdeckter Meerwesensarkophag. – AA 1958, 63–72
Oehler (1980)	Oehler, H.: Foto u. Skulptur. Römische Antiken in englischen Schlössern. – (1980)
Özoral (1977)	Özoral, F.: Herakles lahdi. – TürkAD 24, 1977, Nr. 1, 145–149
Ohly (1970); (1973)	Ohly, D.: Römischer Reliefsarkophag mit Löwenjagd. – MüJb 21, 1970, 188–192; 24, 1973, 239–240
L'Orange (1952)	L'Orange, H. P.: Apollon-Mithras. – ÖJh 39, 1952, 75–80
L'Orange (1962)	L'Orange, H. P.: Eros Psychophoros et sarcophages romains. – ActaAArtHist 1, 1962, 41–47
L'Orange (1976)	L'Orange, H. P.: The Apotropaic Lion Head and the Arena Lion on 3rd Century Sarcophagi. – Studia romana in honorem Petri Krarup septuagenarii (1976) 132–137
Orlandi (1972)	Orlandi, A.: Sarcofago di Palazzo Mattei con le tre Grazie ed Eros e Psyche. – ArchCl 24, 1972, 32–47
Ostrowski (1976)	Ostrowski, I.: Sarcophagus Sculpture of Late Antiquity in the Cracow Collections. – (Resumée in: Recherches Archéologiques de 1975) (1976) 93ff.
Ovadiah (1972)	Ovadiah, A.: A Jewish Sarcophagus at Tiberias. – IsrExplJ 22, 1972, 229–232
Paduano Faedo (1970–71)	Paduano Faedo, L.: Contributo allo studio dei sarcofagi con muse. – StClOr 19/20, 1970/71, 442–449
Pais (1967)	Pais, A.: Sarcofagi romani di manufattura locale conservati a Verona e nel Veronese. – ArchCl 19, 1967, 115–127
Pais (1978)	Pais, A.: Sarcofagi romani delle Venezie di manufattura locale. – ArchCl 30, 1978 (1980) 147–185

Palagia (1980)	Palagia, O.: Euphranor (1980) 46, Anm. 245, Taf. 66
Palma (1974)	Palma, B.: Il sarcofago attico con tiaso di fanciulli dall'Isola Sacra. – (1974)
Palma	s. Giuliano; Palma
Panella (1967)	Panella, C.: Iconografia delle Muse sui sarcofagi romani. – Studi Miscellanei 12, 1967, 11–39
Panella (1968)	Panella, C.: Osservazioni al Corpus dei Sarcofagi con Muse di Max Wegner. – ArchCl 20, 1968, 327–351
Panella (1970)	Panella, C.: Sarcofago. – EAA Suppl. Bd. (1970) 686–699
Pani Ermini (1975)	Pani Ermini, L.: Il complesso di S. Ippolito all'Isola Sacra. – BdA 60, 1975, 192–195
Panofski (1964)	Panofski, E.: Grabplastik (1964) 33–42
Pantoni (1960)	Pantoni, A.: Nota su di un sarcofago strigilato a leoni angolari ricordato dal Mallardo. – Asprenas 7, 1960, 1
Paoletti (1958)	Paoletti, A.: Materiali archeologici nelle chiese dell'Umbria. San Ruffino, Assisi: Un gruppo di sarcofagi di età imperiale romano-tarda. – (1958)
Paoletti (1961)	Paoletti, A.: Materiali archeologici nelle chiese dell'Umbria. Chiostro di S. Domenico, Perugia (Mus. arch.): Sarcofago con il mito di Meleagro. Un gruppo di sarcofagi di età imperiale romano-tarda. – (1961)
Papazoglou (1963)	Papazoglou, F.: Notes d'épigraphie et de topographie macédoniennes. – BCH 87, 1963, 517–544
Papuc (1974)	Papuc, G.: Un sarcofag de epocă romană din Tomis. – Pontica 7, 1974, 307–316
Parra (1978)	Parra, M. C.: Tre marmi antichi a Livorno (e i sarcofagi di Ifigenia in Tauride). – Prospettiva 1978, Nr. 13, 50–58
Parronchi (1964)	Parronchi, A.: The Language of Humanism and the Language of Sculpture. Bertoldo as Illustrator of the Apologi of Bartolomeo Scala. – JWCI 27, 1964, 108–136
Peek (1955)	Peek, W.: Griechische Vers-Inschriften I. – (1955)
Peek (1960)	Peek, W.: Griechische Grabgedichte. – (1960)
Pelikán (1965, 1)	Pelikán, O.: Der große ludovisische Schlachtsarkophag. – J. Ceska und G. Hejzlar, Mnema V. Groh (1964) 117–135. Opera Universitatis Purkynianae Brunensis Facultas Philosophica, 92
Pelikán (1965, 2)	Pelikán, O.: Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität. – (1965)
Pelikán (1967)	Pelikán, O.: Bedeutung der manieristischen Äußerungen in der römischen Bildhauerei. – SborBrno 12, 1967
Pelikán (1977)	Pelikán, O.: Übergangs- und Krisenperioden in der antiken Kunst. Phänomen des sog. Manierismus. – (1977)
Pennacchietti (1966–67)	Pennacchietti, F. A.: Nuove iscrizioni di Hierapolis Frigia. – AttiAcTorino 101, 1966–67, 287–328
Pensabene	s. auch Calza (1977) und Monna (1977)
Perrot (1946/48)	Perrot, J.: Le musée archéologique de Palestine à Jérusalem. – Syria 25, 1946/48, 296
Perrot (1952)	Perrot, J.: Nouvelles découvertes en Israel. – Syria 29, 1952, 294–306
Pesce (1957)	Pesce, G.: Sarcofagi romani di Sardegna. – (1957)
Peschlow (1973–74)	Peschlow, U.: Fragmente eines Heiligensarkophags in Myra. – IstMitt 23/24, 1973/74, 225–231

Petermann (1975)	Petermann, R.: Zur Restaurierung des Deckelreliefs vom ludovisischen Schlachtensarkophag. – JbzMusMainz 22, 1975, 218–220
Pfanner (1978)	Pfanner, M.: Dogmatische Bedenken oder Rationalisierung? Zur Herstellungstechnik frühchristlicher Sarkophage. – HefteABern 4, 1978, 30–33
Phillips (1978)	Phillips, E. J.: Rez.: K. Fittschen, Der Meleagersarkophag. – JRS 68, 1978, 210
Piacentini (1961)	Piacentini, P.: Un sarcofago strigilato già della collezione Simonetti e altri sarcofagi con filosofi. – ArchCl 13, 1961, 76–91
Picard (1967)	Picard, G. C.: Le cratère-trophée. – StädelJb N.F. 1, 1967, 30–44
Picozzi (1973–74)	Picozzi, M. G.: Un frammento di coperchio di sarcofago romano nella Villa Pontificia di Castel Gandolfo. – RendPontAcc 46, 1973–74, 89–100
Pinterović (1958)	Pinterović, D.: Novi i neobjavljeni rimski kameni spomenici s terena Murse i oklice. – (m. engl. Res.: Roman Stone-Work from Mursa and its Surroundings. Some Recent Discoveries and Earlier Unpublished Finds). OsjZbor 6, 1958, 23–63
Pisani Sartorio	s. Calza; Pisani Sartorio
Portalupi	s. Graziani; Portalupi
Praschniker (1953)	Praschniker, C.; Wilberg, W.; Theuer, M.; Eichler, F.; Keil, J.: Forschungen in Ephesos 5,1. Die Bibliothek. – (1953)
Provoost (1976)	Provoost, A.: Ikonologisch onderzook van de laat-antieke herdervorstellingen. – Ungedruckte Dissertation. Löwen (1976)
Pucci (1968/69)	Pucci, G.: L'epitaffio di Flavio Agricola e un disegno della collezione Dal Pozzo-Albani. – BullCom 81, 1968/69, 173–177

Rádułescu; Coman; Stavru (1973)	Rádulescu, A.; Coman, E.; Stavru, C.: Un sarcofago di età romana scoperto nella necropoli tumulare di Callatis (Mangalia). – Pontica 6, 1973, 247–265
Ragusa (1961)	Ragusa, I.: The Reuse and Public Exhibition of Roman Sarcophagi during the Middle Ages and the Early Renaissance. – (1961)
Raggio (1958)	Raggio, O.: The Myth of Prometheus. – Its Survival and Metamorphosis up to the 18th century. – JWCI 21, 1958, 44–60
Rahmani	s. Gath; Rahmani
Rash Fabbri (1979)	Rash Fabbri, N.: The Iconography of the Months at Lentini. – JWCI 42, 1979, 230–233
Rebecchi (1974)	Rebecchi, F.: Immagini di equites romani su sarcofagi pagani di produzione ravennate. – FelRav 107/108, 1974, 41–87
Rebecchi (1977)	Rebecchi, F.: Sarcofagi cispadani di età imperiale romana. Ricerche sulla decorazione figurata, sulla produzione e sul loro commercio. – RM 84, 1977, 107–158

Rebecchi (1978, 1)	Rebecchi, F.: I Sarcophagi Romani dell'arco adriatico. – Antichità Altoadriatiche 13, 1978, 201–258
Rebecchi (1978, 2)	Rebecchi, F.: Il sarcofago dei canonici della Cattedrale e la bottega del maestro del sarcofago di Aurelia Eutychia. – FelRav 4, 2, 1978, 13–29
Recio Vengazones (1970)	Recio Vengazones, A.: Dos inscripciones de Beyrouth, conservades en Jerusalem. – StBiFranc 20, 1970, 118–137
Recio Vengazones (1974)	Recio Vengazones, A.: El sarcófago romano de Medina Sidonia. – BJaén 20, 1974, 91–107
Reekmans (1958)	Reekmans, L.: La 'dextrarum iunctio' dans l'iconographie romaine et paléochrétienne. – BInstHistBelgRom 31, 1958, 23–95
Renger (1969)	Renger, M. O.: The Providence Niobid Sarcophagus. – AJA 73, 1969, 179–184
Reschke (1966)	Reschke, E.: Römische Sarkophagkunst zwischen Gallienus und Constantin dem Großen. – (F. Altheim, R. Stiehl. Die Araber in der Alten Welt 1966), 307–416
Reschke (1970)	Reschke, E.: Sarkophag eines Prinzen. – Beiträge zur Alten Geschichte und deren Nachleben, Festschrift für F. Altheim II (1970) 66–76
Reuterswärd (1960)	Reuterswärd, P.: Studien zur Polychromie der Plastik, Griechenland und Rom. – (1960) 227–242
Rey-Coquais (1977)	Rey-Coquais, J. P.: Inscriptions grecques et latines découvertes dans les fouilles de Tyr (1963–64) I, Inscriptions de la nécropole. – BMusBeyr 29 (1977)
Richardson (1979)	Richardson, E.: The Story of Ariadne in Italy. – Studies in Classica Art and Archaeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen (1979) 189–195
Richter (1968)	Richter, W.: Der Rostocker Adonissarkophag. – WissZ Rostock 17, 1968 (= Festschrift G. v. Lücken) 747–757
Rilliet-Maillard (1979)	Rilliet-Maillard, I.: Analyse typologique et stylistique des portraits en medaillon d'un sarcophage récemment découvert en Arles. – CArch 28, 1979, 17–28
Rocchetti (1974/75)	Rocchetti, L.: Un nuovo ritratto di Balbino. – ASAtene 52/53, 1974/75, 393–400
Roda (1979)	Roda, I.: La iconografia de les estaciones a Barcino. A propòsit d'un fragment de sarcòfag romà reutilitzat com a làpida de F. De Requenses. – Faventia 1, 1979, 77–93
Roffia (1975)	Roffia, E.: Il sarcofago romano di Casalmoro. – Atti del Convegno intern. per il 19. centenario della dedicazione del 'capitolium' e per il 150. anniversario della sua scoperta. 2. Bd. (1975) 195–204
Rosada (1974–75)	Rosada, G.: Frammento di sarcofago di età severiana nel 'Liviano' di Padova. – AttiVenezia 133, 1974–75, 153–171
Rossi, de (1968)	de Rossi, G. M.: Materiali archeologici della Campagna Romana. – ArchCl 20, 1968, 255–258
Rouquette (1974)	Rouquette, J.-M.: Très nouveaux sarcophages chrétiens de Trinquetaille, Arles. – CRAI 1974, 254–277
Rubinstein (1976)	Rubinstein, R. O.: Bacchic Sarcophagus in the Renaissance. – BrMusYearbook 1, 1976, 103–156
Ruprechtsberger (1977/78)	Ruprechtsberger, E. M.: Römische Hufeisen und der Phaidrasarkophag im Camposanto zu Pisa. – RömÖ 5–6, 1977/78, 83–107

Saadé (1976)	Saadé, G.: Exploration archéologique de Lattaquie. – AAS 26, 1976, 9–36
Sadurska (1953)	Sadurska, A.: Inscriptions Latines et monuments funéraires Romains au Musée National de Varsovie. – (1953)
Sadurska (1972)	Sadurska, A.: Les Portraits Romains dans les collections Polonaises. – CSIR-Pologne 1 (1972)
Sadurska (1975)	Sadurska, A.: Recherches sur la sculpture funéraire de Palmyre. – ArchCl 27, 1975, 301 ff.
Sadurska (1977)	Sadurska, A.: Palmyre VII, Le tombeau de famille de ʿAlainê. – (1977)
Saliby (1970–71)	Saliby, N.: Hypogée de la nécropole de ʿAzar. – MelBeyrouth 46, 1970–71, 269–283
Santagata (1980)	Santagata, G.: Due frammenti con scene di caccia dal Cimitero Maggiore sulla Via Nomentana. – RendPontAcc 50, 1977–78 (1980) 155–164
Sarić (1975)	Sarić, I.: Japodske urne u Lici (kroat. m. franz. Res.). Les urnes japodiques en Lika. – VjesAMuz Zagreb 9, 1975, 23–36
Saverkina (1962)	Saverkina, I. I.: Der Marmorsarkophag aus Myrmekion (russ. m. deutschem Res.). – TrudyErmit 7, 1962, 247–266
Saverkina (1968)	Saverkina, I. I.: Fragment sarcofaga a izobrazeniem Ippolita (m. engl. Res.). – VesDrevIstor 1968, Nr. 1, 148–151
Saverkina (1969)	Saverkina, I. I.: Fragment from a Sarcophagus Representing an Amazon Fighting (russ. m. engl. Res.). – SoobErmit 30, 1969, 45–47
Saverkina (1972, 1)	Saverkina, I.: Fragment of a Relief Showing the Arrival of Amazons in Troy (russ. m. engl. Res.). – SoobErmit 35, 1972, 45–46
Saverkina (1972, 2)	Saverkina, I.: On the Style of the Attic Sarcophagi of the Roman Time (russ. m. engl. Res.). – TrudyErmit 13, 1972, 135–145
Saverkina (1979)	Saverkina, I.: Römische Sarkophage I, Ermitage. – (1979)
Scerrato (1952)	Scerrato, U.: Su alcuni sarcofagi con leoni. – ArchCl 4, 1952, 259–273
Scerrato (1953)	Scerrato, U.: Monumenti beneventiani. – ArchCl 5, 1953, 92–103
Schäfer (1979)	Schäfer, Th.: Zum Schlachtsarkophag Borghese. – MEFRA 91, 1979, 355–370
Schauenburg (1963)	Schauenburg, K.: Zum Sarkophag der Avidia Agrippina. – JdI 78, 1963, 294–317
Schauenburg (1966)	Schauenburg, K.: Die Lupa Romana als sepulkrales Motiv. – JdI 81, 1966, 261–309
Schauenburg (1967)	Schauenburg, K.: Perückenträgerin im Blattkelch. – StädelJb 1, 1967, 45–63
Schauenburg (1972)	Schauenburg, K.: Ganymed und Hahnenkampf auf römischen Sarkophagen. – AA 1972, 501–516
Schauenburg (1975, 1)	Schauenburg, K.: Die Sphinx unter dem Clipeus. – AA 1975, 280–295
Schauenburg (1975, 2)	Schauenburg, K.: Zu zwei Sarkophagplatten im J. Paul Getty Museum. – GettyMusJ 2, 1975, 61 ff.
Schauenburg (1976)	Schauenburg, K.: Erotenspiele. 1. Teil. – AW 7, 1976, Heft 3, 39–52; Erotenspiele, 2. Teil. – AW 7, 1976, Heft 4, 28–35

Schauenburg (1978)	Schauenburg, K.: Rez.: G. Koch, Die mythologischen Sarkophage 6, Meleager, ASR XII 6 (1975). – Gymnasium 85, 1978, 267–270
Schauenburg (1980, 1)	Schauenburg, K.: Portraits auf römischen Sarkophagen. – Eikones, Studien zum griechischen und römischen Bildnis, Hans Jucker zum sechzigsten Geburtstag gewidmet, hrsg. v. R. A. Stucky u. J. Jucker, 12. Beih. AntK (1980) 153–159, 52–54
Schauenburg (1980, 2)	Schauenburg, K.: Skylla oder Tritonin? Zu einer Gruppe Canosinischer Askoi. – RM 87, 1980, 29–56, besonders 53ff.
Schauenburg (1980, 3)	Schauenburg, K.: Rez.: A. M. McCann, Roman Sarcophagi in the Metropolitan Museum of Art (1978). – Gymnasium 87, 1980, 227–229
Schefold (1951)	Schefold, K.: Sinn und Form. – Schweiz. Archiv für Volkskunde 47, 1951, 167–181
Schefold (1961)	Schefold, K.: La force créatrice du symbolisme funéraire des romains. – RA 1961, 2, 177–209
Schefold (1968)	Schefold, K.: Rez.: B. Andreae, Studien zur römischen Grabkunst (1963). – Gnomon 40, 1968, 67–75
Schefold (1975)	Schefold, K.: Die Verantwortung vor den Toten als Deutung des Lebens. – Studien zur antiken und neueren Kunst, Ernst Homann-Wedeking gewidmet (1975) 272–277
Schefold (1976)	Schefold, K.: Bilderbücher als Vorlagen römischer Sarkophage. – MEFRA 88, 1976, 759–798
Schlunk (1962)	Schlunk, H.: Die Sarkophage von Ecija und Alcaudete. – MM 3, 1962, 119–151
Schlunk (1965)	Schlunk, H.: Zu den frühchristlichen Sarkophagen aus der Bureba (Prov. Burgos). – MM 6, 1965, 139–166
Schlunk (1966)	Schlunk, H.: Der Sarkophag von Puebla Nueva (Prov. Toledo). – MM 7, 1966, 210–231
Schlunk (1967)	Schlunk, H.: Sarkophage aus christlichen Nekropolen in Karthago und Tarragona. – MM 8, 1967, 230–258
Schlunk (1968)	Schlunk, H.: Ein Sarkophag aus Dume im Museum in Braga, Portugal. – MM 9, 1968, 424–458
Schlunk (1972)	Schlunk, H.: Joseph der Erwählte? Zur Problematik der christlichen Sarkophage aus der Bureba. – MM 13, 1972, 196–210
E. Schmidt (1968)	Schmidt, E.: Ein Treibjagd-Sarkophag in Potsdam-Sanssouci. – WissZRostock 17, 1968 (Festschrift G. von Lücken), 783–789
E. E. Schmidt (1968)	Schmidt, E. E.: Wiedergefundene Sarkophagfragmente. – AA 1968, 663–673
E. E. Schmidt (1974)	Schmidt, E. E.: Convivium coniugale. – Mansel'e armağan (Mélanges Mansel 1974) 589–605
M. Schmidt (1968)	Schmidt, M.: Der Basler Medeassarkophag. – Monumenta Artis Antiquae 3 (1968)
Schmitt (1960)	Schmitt, A.: Gentile da Fabriano und der Beginn der Antikennachzeichnung. – MüJb 3, 11, 1960, 91–135
Schneider Equini (1971)	Schneider Equini, E.: La necropoli di Hierapolis di Frigia. Contributi allo studio dell'architettura funeraria di età romana in Asia Minore. – MonAnt 48, 1971–73, 95–138

Schöndorf (1980)	Schöndorf, H.: Zum Kostüm der Thalia auf den Musensarkophagen des 3. Jhs. – AA 1980, 136ff.
Schumacher (1968/69)	Schumacher, W. N.: Antikes und Christliches zur Auspeitschung der Elia Afanacia. – JbAChr 11/12, 1968/69, 65–75
Schumacher (1977)	Schumacher, W. N.: Hirt und 'Guter Hirt'. – (1977) (Römische Quartalschrift. Supplementheft, 34)
Scott Ryberg (1955)	Scott Ryberg, I.: Rites of the State Religion in Roman Art, MemAmAc 22, 1955
Scott Townsend Reed (1973)	Scott Townsend Reed, A.: Ancient Art in the Virginia Museum. – (1973) 110–111
Scrinari (1968/69)	Scrinari-Santa Maria, V.: Tombe a camera sotto via S. Stefano Rotondo presso l'ospedale di San Giovanni in Laterano. – BullCom 81, 1968/69, 17–24
Scrinari (1972)	Scrinari-Santa Maria, V.: Su alcuni sarcofagi delle necropoli suburbane di Roma. – BdA 57, 1972, 65–72
Scrinari (1972)	Scrinari-Santa Maria, V.: Museo archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane. – (1972)
Segert (1957)	Segert, S.: Rimsky sarkofág CIL III 4327 evangelickom a.v. kostole v Komárne (m. dtsch. Res.: Der römische Sarkophag CIL III 4327 in der evangelischen A.B. Kirche in Komora). – SlovA 5, 1957, 240–241
Seyrig (1952/53)	Seyrig, H.: Antiquités de la nécropole d'Émèse. – Syria 29, 1952, 204–250; 30, 1953, 12–24
Sichtermann (1957)	Sichtermann, H.: Zur Achill- und Chiron-Gruppe. – RM 64, 1957, 98–110
Sichtermann (1963)	Sichtermann, H.: Das Motiv des Meleager. – RM 70, 1963, 174–177
Sichtermann (1966)	Sichtermann, H.: Späte Endymion-Sarkophage. Methodisches zur Interpretation. – Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft 19 (1966)
Sichtermann (1967)	Sichtermann, H.: Römische Reliefkunst (Sarkophage). – PropKg Bd. 2 (1967) 218–244
Sichtermann (1968)	Sichtermann, H.: Der Niobiden-Sarkophag in Providence. – JdI 63, 1968, 180–220
Sichtermann (1969)	Sichtermann, H.: ΕΡΩΣ ΓΛΥΚΥΠΙΚΡΟΣ. – RM 76, 1969, 266–306
Sichtermann (1970, 1)	Sichtermann, H.: Zwei Darstellungen des Hermes als Seelenführer. – RM 77, 1970, 110–122
Sichtermann (1970, 2)	Sichtermann, H.: Deutung und Interpretation der Meereswesensarkophage. – JdI 85, 1970, 224–238
Sichtermann (1970, 3)	Sichtermann, H.: Beiträge zu den Meereswesensarkophagen. – AA 1970, 214–241
Sichtermann (1971, 1)	Sichtermann, H.: Ein ungewöhnlicher mythologischer Sarkophag. – RM 78, 1971, 181–202
Sichtermann (1971, 2)	Sichtermann, H.: Ein ungewöhnlicher mythologischer Sarkophag. – AA 1971, 116f.
Sichtermann (1973)	Sichtermann, H.: Un sarcofago romano con soggetto mitologico insolito. – Colloqui del Sodalizio 2,3 (1973) 56–58
Sichtermann (1974, 1)	Sichtermann, H.: Sarkophag-Miszellen. – AA 1974, 308–323

Sichtermann (1974, 2)	Sichtermann, H.: Neue römische Sarkophage mit Jahreszeiten. – Mansel'e amarğan (Mélanges Mansel) I (1974) 303–317
Sichtermann; Koch (1975)	Sichtermann, H.; Koch, G.: Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen. – Bilderhefte des DAI Rom 5/6 (1975)
Sichtermann (1977)	Sichtermann, H.: Der Ganymed-Sarkophag von San Sebastiano. – AA 1977, 462–470
Sichtermann (1979)	Sichtermann, H.: Göttlicher Enthusiasmus. Dionysisches und Apollinisches auf römischen Sarkophagen des 3. nachchristlichen Jahrhunderts. – RM 86, 1979, 351–374
Sichtermann (1980)	Sichtermann, H.: Zu den Bildnissen im Blätterkelch. – Eikones, Studien zum griechischen und römischen Bildnis. H. Jucker zum sechzigsten Geburtstag gewidmet. AntK Beiheft 12, 1980, 168–172
Simon (1953/54)	Simon, E.: Zum Hochzeitssarkophag mit Peleus und Thetis in der Villa Albani. – RM 60/61, 1953/54, 211–223
Simon (1955)	Simon, E.: Ixion und die Schlangen. – ÖJh 42, 1955, 5–26, insbes. 22 Abb. 11
Simon (1962)	Simon, E.: Dionysischer Sarkophag in Princeton. – RM 69, 1962, 136–158
Simon (1970)	Simon, E.: Ein spätgallienischer Kindersarkophag mit Eberjagd. – JdI 85, 1970, 194–223
Simon (1979)	Simon, E.: Archemoros. – AA 1979, 31–45
Sismondo Ridgway (1972)	Sismondo Ridgway, B.: Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island, Catalogue of the Classical Collection. – (1972) 96–105, Nr. 38–42
Sizia Menegazzi (1956)	Sizia Menegazzi, S. S.: Alcuni Monumenti aquileiesi a Buttrio. – Aquileia Nostra 27, 1956, 51–62
Sizia Menegazzi (1965)	Sizia Menegazzi, S. S.: Sarcofago con eroti•di età severiana da Caerano S. Marco. – Atti Venezia 124, 1965–66, 104–117
Skupinska-Lövset (1979)	Skupinska-Lövset, I.: Some Remarks on the Dating of the Sidonian Sarcophagi Decorated with Garlands and Medusa Heads. – AA 1979, 224–227
Smith (1973, 1)	Smith, R. H.: Pella of the Decapolis, 1. The 1967 Season of the College of Wooster Expedition to Pella. – (1973)
Smith (1973, 2)	Smith, R. H.: A Sarcophagus from Pella. – Archaeology 26, 1973, 250–256
Smith (1973, 3)	Smith, R. H.: An Early Roman Sarcophagus of Palestine and its School. – PEQ 105, 1973, 71–82
Sokolov (1974)	Sokolov, G.: Antique Art on the Northern Black Sea Coast. – (1974)
Solin; Brandenburg (1980)	Solin, H.; Brandenburg, H.: Paganer Fruchtbarkeitsritus oder Martyriumsdarstellung? Zum Grabrelief der Elia Afanacia im Museum der Prätextat-Katacombe zu Rom. – AA 1980, 271–284
Sotomayor (1968)	Sotomayor, M.: Frühchristliche Sarkophage und Sarkophagfragmente aus Stadt und Provinz Toledo. – MM 9, 1968, 311–328
Sotomayor (1975)	Sotomayor, M.: Sarcofagos Romano-Cristianos de España. – (1975) (Estudio Iconografico, Biblioteca Teologica Granadina 16)

Speier (1954)	Speier, H.: Un sarcofago delle muse nelle catacombe di Priscilla. – Miscellanea G. Belvederi (1954) 473–493
Stavropoulos (1963)	Stavropoulos, Ph. D.: Ἀνασκαφαὶ ἀρχαίας Ἀκαδημείας. – Prakt 1963, 5–28
Stavru	s. Radulescu; Coman; Stavru
Stefańska (1971)	Stefańska, H.: Observations sur les représentations des vents sur les couvercles de sarcophages romains. – EtTrav 5, 1971, 105–116
Stefańska (1972)	Stefańska, H.: En marge des représentations de lions sur les sarcophages romains. – EtTrav 6, 1972, 131–136
Stefańska (1973)	Stefańska, H.: Deux fragments de sarcophages romains au Musée National de Varsovie. – EtTrav 7, 1973, 115–126
Stefańska (1975)	Stefańska, H.: Fragment de sarcophage romain avec scène de bataille. – EtTrav 8, 1975, 271–283
Stern (1957)	Stern, H.: Un sarcophage de La Gayole découvert par Peiresc. – Gallia 15, 1957, 73–85
Strocka (1968)	Strocka, V. M.: Zum Neapler Konsularsarkophag. – JdI 63, 1968, 221–239
Strocka (1971)	Strocka, V. M.: Kleinasiatische Klinensarkophag-Deckel. – AA 1971, 62–86
Strocka (1977)	Strocka, V. M.: Zur Kontinuität der Reliefsarkophage in Kleinasien. – AA 1977, 328
Strocka (1978)	Strocka, V. M.: Die frühesten Girlandensarkophage. Zur Kontinuität der Reliefsarkophage in Kleinasien während des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit. – Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens. Festschrift für F. K. Dörner, Leiden (1978) 882–913
Strong (1961)	Strong, D. E.: Roman Imperial Sculpture. – (1961)
Strong (1973)	Strong, D. E.: The early Roman Sarcophagi of Anatolia and the West. – Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archeology, Ankara-Izmir 1973 (1978) 677ff.
Strong; Claridge (1976)	Strong, D.; Claridge, A.: Marble Sculpture, Roman Crafts, ed. by D. Strong & D. Brown. – (1976) 195–207
Strong (1976)	Strong, D.: Roman Art. – (1976)
Stuveras (1969)	Stuveras, R.: Le putto dans l'art romain. – Collection Latomus 99, 1969
Subič (1975)	Subič, Z.: Beg Ifigeniie s Tavride na Videmskem reliefu (slowen. m. dtsch. Res.). Die Flucht der Iphigenie aus Tauris auf dem Relief in Videm. – PtujZbor 4, 1975, 95–101
Tarradell (1970)	Tarradell, M.: Römische Kunst in Spanien (1970)
Testini (1973/74)	Testini, P.: La lapide di Anagni con la 'Traditio legis'. Nota sull'origine del tema. – ArchCl 25/26, 1973/74, 718ff.
Testini (1975)	Testini, P.: La Basilica di S. Ippolito nell'Isola Sacra. – Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, Monografie II (1975) 114f.
Tibor (1971)	Tibor, N.: Taille de pierre et sculpture à Aquincum. – BudRég 22, 1971, 103–160
Thimme (1960)	Thimme, J.: Neuerwerbungen des Badischen Landesmuseums Karlsruhe. – AA 1960, 36–69

Thimme (1970)	Thimme, J.: Kindersarkophag mit Eroten und Psychen. – JbKuSammlBadWürt 7, 1970, 128–130
Thompson (1977)	Thompson, H. A.: Dionysos among the Nymphs in Athens and in Rome. – JWaltersArtGal 36, 1977, 73
Throckmorton; Bullit (1963)	Throckmorton, P., Bullit, J. M.: Underwater Surveys in Greece, 1962. – Expedition 5,2, 1963, 17–23
Throckmorton	s. Ward Perkins; Throckmorton
Toynbee; Ward Perkins (1956)	Toynbee, J. M. C.; Ward Perkins, J.: The Shrine of St. Peter and the Vatican excavations. – (1956)
Toynbee (1975)	Toynbee, J. M. C.: The Religious Background of some Roman Sarcophagi of North Italy and Dalmatia. – JbAChr 18, 1975, 5–18
Tkaczow (1971)	Tkaczow, B.: Fragment of a Child's Sarcophagus from Wilanów. – EtTrav 5, 1971, 117–124
Toby (1974)	Toby, A. S.: Another Look at the Copenhagen Sarcophagus. – IntJNautA 3, 1974, 205–211
Traversari (1964/65)	Traversari, G.: Classico e barocco nei rilievi dei sarcofagi romani. – Memorie della Accademia Patavina Classe Scienze morali, lettere ed arti 77, 1964/65, 183–247
Traversari (1968)	Traversari, G.: Sarcofagi con la morte di Meleagro nell'influsso artistico della Colonna Aureliana. – RM 75, 1968, 154–162
Tschira (1948/49)	Tschira, A.: Eine römische Grabkammer in Kephissia. – AA 1948/49, 83–97
Tsontchev (1960)	Tsontchev, D.: Les sarcophages romains en pierre à Philippopolis et aux environs. – Latomus 19, 1960, 340–349
Tsori (1966)	Tsori, N.: The Lid of a Sarcophag from Beth-Shean. – 'Atiqot, Hebrew Series 3, 1966, 8
Turcan (1958, 1)	Turcan, R.: Origines et sens de l'inhumation à l'époque impériale. – REA 60, 1958, 323–347
Turcan (1958, 2)	Turcan, R.: Dionysos dimorphos: une illustration de la théologie de Bacchus dans l'art funéraire. – MEFRA 70, 1958, 243–293
Turcan (1959)	Turcan, R.: Dionysos ancien et le sommeil infernal. – MEFRA 71, 1959, 287–300
Turcan (1960)	Turcan, R.: Priapea. – MEFRA 72, 1960, 167–189
Turcan (1961)	Turcan, R.: Dionysiaca. – RA 1961, 1, 151–166
Turcan (1962, 1)	Turcan, R.: Le 'Triomphe bacchique' (?) de Saint-Irénée (Lyon). – RA 1962, 1, 199–218
Turcan (1962, 2)	Turcan, R.: Somnus et Omphale. Note sur un sarcophage mutilé. – MEFRA 74, 1962, 595–606
Turcan (1965)	Turcan, R.: Du nouveau sur l'initiation dionysiaque. – Latomus 24, 1965, 101–119
Turcan (1966, 1)	Turcan, R.: Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse. – (1966) (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome Nr. 210)
Turcan (1966, 2)	Turcan, R.: Chiron le mystagogue. Un sarcophage d'enfant. – Mélanges d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire offerts à J. Carcopino (1966) 927–939
Turcan (1967, 1)	Turcan, R.: Deux notes dionysiaques. – MEFRA 79, 1967, 135–151

Turcan (1967, 2)	Turcan, R.: Fragments inédits d'un cortège bacchique. – MEFRA 79, 1967, 585–608
Turcan (1968, 1)	Turcan, R.: Notes sur les sarcophages 'au Prométhée'. – Latomus 27, 1968, 630–634
Turcan (1968, 2)	Turcan, R.: Le sarcophage des Acceptii au Musée de la Civilisation Gallo-Romaine. – BullMusMonLyon 4, 1968
Turcan (1971)	Turcan, R.: Les guirlandes dans l'antiquité classique. – JbAChr 14, 1971, 92–193
Turcan (1973)	Turcan, R.: Les sarcophages Pamphyliens de Rome. – Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archeology, Ankara-Izmir 1973 (1978) 685ff.
Turcan (1974)	Turcan, R.: Masques corniers d'orientaux: Attis, Ganymèdes ou Arimaspes? – Mél. P. Boyancé (1974) 721–747
Turcan (1975)	Turcan, R.: Rez.: N. Himmelmann, Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jhs. n. Chr. – RA 1975, 369–371
Turcan (1976)	Turcan, R.: Rez.: H. Gabelmann, Die Werkstattgruppen der oberitalienischen Sarkophage. – RA 1976, 360ff.
Turcan (1978, 1)	Turcan, R.: Les sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire. – ANRW II 16,2 (1978) 1700–1735
Turcan (1978, 2)	Turcan, R.: Rez.: G. Koch, Die mythologischen Sarkophage 6, Meleager, ASR XII, 6 (1975). – RA 1978, 141ff.
Turcan (1978, 3)	Turcan, R.: Rez.: K. Fittschen, Der Meleagersarkophag (1975) (Liebighaus Monographie I). – RA 1978, 145
Turcan-Deléani (1964)	Turcan-Deléani, M.: Contribution à l'étude des amours dans l'art funéraire romain. Les sarcophages à courses de chars. – MEFRA 76, 1964, 43–49
Tusa (1957)	Tusa, V.: I sarcofagi romani in Sicilia. – (1957)
Tusa (1958)	Tusa, V.: Due sarcofagi romani. – Scritti in onore di G. Libertini. – (1958) 137–147
Tusa (1970)	Tusa, V.: Necropoli di Selinunte. La tomba 151/63. – SicA 2, 1969, 5–18; 3, 1970, 13–26
Tybout (1979)	Tybout, R. A.: Rez.: A. Geyer, Das Problem des Realitätsbezuges in der dionysischen Bildkunst der Kaiserzeit (1977). – BABesch 54, 1979, 219–221

Uggeri (1965)	Uggeri, G.: La caccia italica nel sarcofago del battistero Fiorentino. – Studi in onore di Luisa Banti (1965) 329–336
Uggeri (1966)	Uggeri, G.: Il sarcofago del coemeterium cis Callisti ad viam ardeatinam. – Studi Miscellanei 11, 1966, 61–112
Uggeri (1967–68)	Uggeri, G.: Sul sarcofago di Flavio Arabiano prefetto dell'Annona. – RendPontAcc 40, 1967/68, 113–122

Vaccaro Melucco (1966)	Vaccaro Melucco, A.: Sarcofagi romani di caccia al leone. – Studi Miscellanei 11, 1966, 9–60
Vaccaro Melucco (1976)	Vaccaro Melucco, A.: Un ritratto di 'filosofo' del Museo Archeologico di Firenze: Modelli culturali e classe dirigente. – Prospettiva 6, 1976, 3–10
Valič (1976)	Valič, A.: Rimskodobna najdba v Šenčurju pri Kranju (dtsch. Res.: Ein Fund aus der Römerzeit in Sencur bei Kranj). – AVes 18, 1967, 195–201

Vermaseren (1959)	Vermaseren, M. J.: Fragments de sarcophage de Sainte-Prisque: Pan enfant corrigé par un Satyre. – Latomus 18, 1959, 742–750
Vermeule (1960, 1)	Vermeule, C. C.: New Near-Eastern, Greek and Roman Sculptures in the Museum of Fine Arts, Boston. – ClJ 56, 1960, 10
Vermeule (1960, 2)	Vermeule, C. C.: The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the British Museum. – TransAm PhilosSoc 50, 5 (1960)
Vermeule (1962)	Vermeule, C. C.: Roman Sarcophagi in America: A Short Inventory. – Festschrift für Friedrich Matz (1962) 98–109
Vermeule (1966)	Vermeule, C. C.: The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle. – TransAmPhilosSoc 56, 2 (1966)
Vermeule; Cahn; Hadley (1977)	vermeule, C. C.; Cahn, W.; Hadley, Rollin van N.: Sculpture in the Isabella Stewart Gardner Museum. – (1979)
Vermeule; Neuerburg (1973)	Vermeule, C.; Neuerburg, N.: Catalogue of the Ancient Art in the J. Paul Getty Museum. – (1973) 40–41, Nr. 90
Vermeulen Windsant (1976)	Vermeulen Windsant, C. T. F.: Representations of Columns in Cist Tombs of Magnesia (Thessaly). – Festoen, Opedragen aan A. N. Zadoks-Josephus Jitta bij haar zeventigste varjaardag (1976) 593–600
Vermeule	s. Comstock; Vermeule
Verrié (1972)	Verrié, F. P.: Personaggi barcinonensi in un sarcofago romano di Genova. – StGenuensi 9, 1972, 3–11
Verzone (1956)	Verzone, P.: Un monumento dell'arte tardo-romana in Isauria. Alahan monastir. – 1956
Verzone (1957)	Verzone, P.: Anazarbus. – Palladio 7, 1957, 9–25
Ville (1961/62)	Ville, G.: La maison et la mosaïque de la chasse à Utique. – Karthago 11, 1961–62 (1964), 17–67
Vismara (1973)	Vismara, C.: Le sarcophage romain de la cathédrale de Vence. – RivStLig 39, 1973, 36–44
de Visscher (1963)	de Visscher, F.: Le droit des tombeaux romains. – (1963) 65–127
Vita De (1972)	De Vita, L.: Sculture di Palazzo Mattei. Sarcofagi con stagione. – Studi Miscellanei 20, 1972, 53–59
Waele de (1970)	de Waele, E.: Nouveaux sarcophages romains décorés de la représentation d'Hercule. – Travaux de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université catholique de Louvain VI, section d'archéologie et d'histoire de l'art I. (1970) 23–62
Waelkens (1975)	Waelkens, M.: Rez.: H. Sichtermann – G. Koch, Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen, Bilderhefte des DAI Rom 5/6 (1975). – Gnomon 50, 1978, 313–315
Waelkens (1979)	Waelkens, M.: Rez.: B. Haarlov, The Half-Open Door (1977). – Gnomon 51, 1979, 682–692
Walde-Psenner (1978)	Walde-Psenner, E.: Bemerkungen zu einigen antiken und nicht antiken Steinplastiken in der Vor- und Frühgeschichtlichen Sammlung des Tiroler Landesmuseum. Diskussionsbeiträge zu Datierungsproblemen. – Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum 58, 1978, 131–137

Walker	s. Coleman; Walker
Walter (1953/54)	Walter, O.: Darstellung von Meereswesen auf römischen Sarkophagen. – AEphem 92/93, 1953/54, 81–86
Ward Perkins (1956)	Ward Perkins, J. B.: The Hippolytus Sarcophagus from Trinquetaille. – JRS 46, 1956, 10–16
Ward Perkins (1958, 1)	Ward Perkins, J. B.: Roman Garland Sarcophagi from the Quarries of Proconnesus (Marmara). – (The Smithsonian Report for 1957, 1958)
Ward Perkins (1958, 2)	Ward Perkins, J. B.: Four Roman Garland Sarcophagi in America. – Archaeology 11, 1958, 98–104
Ward Perkins (1963)	Ward Perkins, J. B.: Il commercio dei sarcofagi in marmo fra Grecia e Italia settentrionale. – Atti del I congr. internaz. di archeologia dell'Italia settentrionale (1963) 119–124
Ward Perkins; Throckmorton (1965)	Ward Perkins, J. B.; Throckmorton, P.: The S. Pietro Wreck. – Archaeology 18, 3, 1965, 201–209
Ward Perkins (1966/67)	Ward Perkins, J. B.: Marmo 'africano' e 'lapis sarcophagus'. – RendPontAcc 33, 1966/67, 127–133
Ward Perkins (1969)	Ward Perkins, J. B.: The Imported Sarcophagi of Roman Tyre. – BMusBeyrouth 22, 1969, 109–145
Ward Perkins (1970)	Ward Perkins, J. B.: Sarcofago, Commercio. – EAA Suppl. Bd. (1970) 699–700
Ward Perkins (1975)	Ward Perkins, J. B.: Dalmatia and the Marble Trade. – Disputationes Salonitanae 1970 (1975) 38–44
Ward Perkins (1975–76)	Ward Perkins, J. B.: Workshops and Clients. The Dionysiac Sarcophagi in Baltimore. – RendPontAcc 48, 1975/76, 191–238
Ward Perkins	s. Toynbee; Ward Perkins
Weber (1978)	Weber, W.: Die Darstellungen einer Wagenfahrt auf römischen Sarkophagdeckeln und Loculusplatten des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr. – (1978)
Weber (1979)	Weber, W.: Die Reliquienprozession auf der Elfenbeintafel des Trierer Domschatzes und das Kaiserliche Hofzeremoniell. – TrZ 42, 1979, 135–151
Wegner (1966, 1)	Wegner, M.: Die Musensarkophage. – ASR V 3 (1966)
Wegner (1966, 2)	Wegner, M.: Grabmal Arberini. – Festschrift W. Hager (1966) 71–80
Weidhaas (1966, 1968)	Weidhaas, H.: Porticussarkophage der Spätantike. – (Studia Byzantina 1968) 133–148. Wissenschaftliche Beiträge Martin-Luther Univ. Halle-Wittenberg (1966/23)
Wenning (1978)	Wenning, R.: Die Galateranatheme Attalos I. – (1978) (Pergamenische Forschungen 4)
Wiegartz (1965, 1)	Wiegartz, H.: Kleinasiatische Säulensarkophage. Untersuchungen zum Sarkophagtypus und zu den figürlichen Darstellungen. – (1965) (IstForsch 26)
Wiegartz (1965, 2)	Wiegartz, H.: Rez.: A. Giuliano, Il commercio dei sarcofagi attici (1962). – Gnomon 37, 1965, 612–617
Wiegartz (1971)	Wiegartz, H.: Kaiserzeitliche Sarkophage in Myra. – AA 1971, 94–98
Wiegartz (1973)	Wiegartz, H.: Das Sarkophagcorpus und die Erforschung der antiken Sarkophage Kleinasiens. – Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archeology, Ankara-Izmir 1973 (1978) 667–676

Wiegartz (1974)	Wiegartz, H.: Marmorhandel, Sarkophagherstellung und die Lokalisierung der kleinasiatischen Säulensarkophage. – Mansel'e armağan, Mélanges Mansel (1974) 345–383
Wiegartz (1975)	Wiegartz, H.: Kaiserzeitliche Relief-Sarkophage in der Nikolaoskirche. – J. Borchhardt u.a., Myra. Eine lykische Metropole (1975) 161–251 (IstForsch 30)
Wiegartz (1977)	Wiegartz, H.: Zu Problemen einer Chronologie der attischen Sarkophage. – AA 1977, 383–388
Will (1948)	Will, E.: Un sarcophage romain à sujet eschatologique au Musée de Beyrouth. – BMusBeyr 8, 1948, 109–127
Will (1951)	Will, E.: Le relief de la tour de Kithot et le banquet funéraire à Palmyre. – Syria 28, 1951, 70–100
Winternitz (1951/52)	Winternitz, E.: Archeologia musicale del Rinascimento nel Parnasso di Raffaello. – RendPontAcc 27, 1951/52, 359–388
Witz (1971)	Witz, A.: Sarcophage romain du Musée National de Varsovie. – EtTrav 5, 1971, 125–133
Wolski (1971)	Wolski, W.: Sur la datation des tombes romaines de Cluj, strada plugarilor. – Apulum 9, 1971, 585–597
Wolski	s. Berciu; Wolski
Wood (1978)	Wood, S.: Alcestis on Roman Sarcophagi. – AJA 82, 1978, 499–510
Wrede (1976)	Wrede, H.: Lebenssymbole und Bildnisse zwischen Meerwesen. Zur Entwicklung der Sepulkralsymbolik vom 5. Jahrhundert v. Chr. bis zum 3. Jahrhundert n. Chr. – Festschrift für Gerhard Kleiner (1976) 147–178
Wrede (1977)	Wrede, H.: Stadtrömische Monumente, Urnen und Sarkophage des Klinentypus in den beiden ersten Jahrhunderten n. Chr. – AA 1977, 395–431
Wrede (1978)	Wrede, H.: Die Ausstattung stadtrömischer Grabtempel und der Übergang zur Körperbestattung. – RM 85, 1978, 411–433
Wunder (1957)	Wunder, R. P.: Addenda to E. Loeffler's 'A Famous Antique'. – ArtB 39, 1957, 291–292
Yuen (1979)	Yuen, T.: Giovanni da Udine and Raphael: Some Influences of Minor Arts of Antiquity. – JWCI 42, 1979, 263–272
Zagdoun (1977)	Zagdoun, M.-A.: Fouilles de Delphes, 4, Monuments Figurés, Sculpture, 6. Reliefs. – (1977) 107ff.
Zanker (1966)	Zanker, P.: 'Iste ego sum'. Der naive und der bewußte Narziß. – BJb 166, 1966, 164
Zevi; Calza (1972)	Zevi, F.; Calza, R.: Ostia. Sepolcro romano in località Pianabella. – NSc 26, 1972, 432–487
Zovatto (1950, 1)	Zovatto, P. L.: Il sarcofago a colonne di Iulia Concordia. – FelRav 52, 1950, 34–40
Zovatto (1950, 2)	Zovatto, P. L.: Il sarcofago simbolico di Faustiniana a Iulia Concordia. – FelRav 54, 1950, 38–42
Zovatto (1952)	Zovatto, P. L.: Une nouvelle aire sépulcrale paléochrétienne à Iulia Concordia Sagittaria. – CArch 6, 1952, 147–155

C. Bibliographie nach Sachgruppen

I. Allgemeine Darstellungen

Erste zusammenfassende Übersicht: MATZ (1966, 2) mit Ergänzung PANELLA (1970).

Das einzige bisher erschienene Buch über antike mythologische Sarkophage, das sich an ein breiteres Publikum wendet: SICHTERMANN; KOCH (1975). Rez.: TURCAN (1975). – GABELMANN (1977, 1). – WAELKENS (1978). – BARATTE (1978).

Einen breiteren Raum als in früheren Werken über römische Kunst nehmen die Sarkophage in den folgenden Gesamtdarstellungen ein: GARCIA Y BELLIDO (1955) (1972^2). – KÄHLER (1960). – FROVA (1961). – STRONG (1961). – HANFMANN (1964). – BYVANCK (1965). – KRAUS (1967). – BANCHI BANDINELLI (1970. 1971). – ANDREAE (1973). – BRILLIANT (1974). – STRONG (1976). – BRENK (1977). – BECATTI (1978).

II. Sammlungen

Aquileia: SCRINARI (1972)
Arles: FÉVRIER (1979). – BENOIT (1954)

Benevent: SCERRATO (1953)
Berlin, Schloß Klein-Glienicke: GOETHERT (1972).
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum: VERMEULE; CAHN; HADLEY (1977)
Boston, Museum of Fine Arts: COMSTOCK; VERMEULE (1976)

Dalmatien: CAMBI (1977)

England: OEHLER (1980)

Florenz, Uffizien: MANSUELLI (1958)
Florenz, Museo Bardini: NOCENTINI (1965)

Genua: DUFOUR-BOZZO (1968)
Göttingen: KOCH (1974, 2). – KOCH (1977)

Innsbruck: WALDE-PSENNER (1978)

Jerusalem: PERROT (1946/48)

Karlsruhe: THIMME (1960)
Krakau: OSTROWSKI (1976)
Kyrene: CASSELS (1955)

Leiden: BASTET (1979)
Leningrad: SAVERKINA (1979)
Lucca: LERA (1973)
Lyon: LEGLAY u.a. (1972)

Malibu: VERMEULE; NEUERBURG (1973). – SCHAUENBURG (1975). – KOCH (1978/79). – KOCH (1980, 2). – ANDREAE (1980), Kat. 46
Myra: WIEGARTZ (1971). – WIEGARTZ (1975)

New York: MCCANN (1978)

Padua: Ghedini (1980)
Paris: Charbonneaux (1963)
Pisa: Arias; Christiani; Gabba (1977)
Portugal: Garcia y Bellido (1949)
Princeton: Jones (1954)
Providence: Sismondo Ridgway (1972)

Rom, Öffentliche Antikensammlungen: Helbig (1963–72)
Rom, Museo Nazionale Romano: Giuliano u.a. (1979)
Rom, Palazzo Corsini: de Luca (1976)
Rom, Palazzo Mattei: Guerrini (1971/72)
Rom, Villa Doria Pamphilj: Calza u.a. (1977)
Rom, Villa Medici: Cagiano de Azevedo (1951)

Sardinien: Pesce (1957)
Sessa Aurunca: De Franciscis (1979)
Sizilien: Tusa (1957). – Andreae (1968)
Spanien: Garcia y Bellido (1949). – Bovini (1954, 1). – Caro Baroja (1957). – Tarradell (1970). – Sotomayor (1975)
Syrien: Koch (1977, 2)

Tunesien: Fournet-Philipenko (1961)
Tyrus: Chehab (1968). – Jidejian (1969). – Chehab (1975)

USA: Vermeule (1962)

Varna: Gerasimov (1969)
Venetien: Pais (1978)
Virginia: Scott Townsend Reed (1973)

Warschau: Sadurska (1953). – Tkaczow (1971). – Wilz (1971). – Stefanska (1971). – Sadurska (1972). – Stefanska (1972). – Stefanska (1973). – Stefanska (1975)

III. Steinbrüche und Sarkophaghandel

Ward Perkins (1957). – Giuliano (1962). – Ward Perkins (1963). – Throckmorton; Bullit (1963). – Ward Perkins; Throckmorton (1965). – Ferrari (1966). – Ward Perkins (1966/67). – Ward Perkins (1969). – Ward Perkins (1970). – Wiegartz (1974). – Martelli (1975). – Dworakowska (1975). – Ward Perkins (1975). – Ferchion (1976). – Asgari (1977). – Monna; Pensabene (1977). – Asgari (1978). – Leotardi (1979). – Coleman; Walker (1979)

IV. Beginn der römischen Sarkophagproduktion

Byvanck (1956). – Matz (1958) 48 Anm. 19. – Turcan (1958). – Byvanck (1960). – Cambi (1961/62). – Himmelmann (1971) 605. – Strong (1973). – Himmelmann (1974). – Brandenburg (1975/76). – Bracco (1977). – Wrede (1977). – Strocka (1977). – Brandenburg (1978). – Fleischer (1978). – Wrede (1978). – Strocka (1978). – Froning (1980) 322

V. Chronologie und Stilprobleme

Bovini (1949). – Hanfmann (1951). – Byvanck (1956). – Kallipolitis (1958). – Matz (1958). – Gullini (1960). – Arena (1963). – Byvanck (1964). – Traversari (1964/65). – v. Lücken (1965). – Pelikán (1965). – Reschke (1966). – Pelikán (1967). – Andreae (1970). – Wiegartz (1971) 102. – Himmelmann (1971, 1). – Himmelmann (1972). – Fittschen (1972). – Himmelmann (1974). – Kranz (1974/75). – Moretti (1975) 259–261. – Feletti Maj (1976). – Dittmers-Herdejürgen (1977). – Isik (1977). – Wiegartz (1977). – Andreae; Jung (1977). – Eichner (1977). – Kranz (1977). – Jung (1977). – Pelikán (1977). – Jung (1978). – Strocka (1978). – Brandenburg (1979). – Fittschen (1979). – Andreae (1980).

VI. Ikonologie

Nock (1946). – Aymard (1951). – Egger (1951). – Fink (1951). – Schefold (1951). – L'Orange (1952). – Aymard (1955). – Deonna (1958). – Matz (1958, 1). – Jucker (1961). – Schefold (1961). – Gotsmich (1962). – Himmelmann-Wildschütz (1962). – L'Orange (1962). – Andreae (1963). – Festugière (1963). – Brilliant (1963). – Klauser (1963). – Matz (1963). – Bordenache (1964). – Panofski (1964). – Bordenache (1965). – Lawrence (1965, 2). – Sichtermann (1966). – Schauenburg (1966). – Turcan (1966, 1). – Wegner (1966). – Brandenburg (1967). – Geischer (1967). – Matz (1968). – Matz (1968–74). – Schefold (1968). – Schmidt (1968). – Schumacher (1968/69). – Andreae (1969). – Brennecke (1970). – Sichtermann (1970, 2). – Simon (1970). – Matz (1971). – Andreae (1973). – Engemann (1973). – Himmelmann (1973). – Bayet (1974). – Chiarlo (1974). – Laubscher (1974). – E. E. Schmidt (1974). – Turcan (1974). – Flagge (1975). – Jacopi (1975). – Schauenburg (1975, 1). – Schefold (1975). – Sichtermann; Koch (1975). – Toynbee (1975). – Wrede (1976). – Bozzini (1975/76). – Chiarlo (1977, 2). – Geyer (1977). – Henig (1977). – Kampen (1977/78). – Schumacher (1977). – Alvarez (1978). – Blome (1978). – Davies; Gabelmann (1978). – Geyer (1978). – Müller (1978). – Turcan (1978, 1). – Weber (1978). – Fittschen (1979). – Hölscher (1979). – Himmelmann (1979). – Sichtermann (1979). – Tybout (1979). – Andreae (1980). – Herrmann-Tsembeli (1980). – Himmelmann (1980, 2). – van Moorsel (1980). – Schauenburg (1980, 2). – Sichtermann (1980). – Solin; Brandenburg (1980).

VII. Wiederaufnahme von Motiven der antiken Sarkophagreliefs in der neueren Kunst

Hamann-Mc Lean (1949/50). – Degenhart (1950). – Winternitz (1951/52). – Bober (1957). – Loeffler (1957). – Raggio (1958). – Vermeule (1960, 2). – Schmitt (1960). – Dacos (1961). – Parronchi (1964). – Dreyer; Winner (1964). – Barb (1966). – Vermeule (1966). – Matz (1968–74). – Esch (1969). – Guerrini (1971/72). – Guerrini (1973/74). – Kühlenthal (1974). – Horster (1975). – Jentel (1975). – Meller (1976). – Rubinstein (1976). – Arias; Christiani; Gabba (1977). – McGrath (1978). – Greenhalgh (1978). – Bejor (1979). – Fusco (1979). – Yuen (1979). – Rash Fabbri (1979).

VIII. Ikonographie und lokale Gruppierung der Sarkophage entsprechend der thematischen und landschaftlichen Gliederung des Corpus der antiken Sarkophagreliefs

Vorbemerkung: Die Sarkophage in den öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom sind im Register von Helbig (1963–72) Bd. 4, 640f. nach der Thematik erschlossen und werden deshalb im folgenden nicht mehr einzeln aufgeführt.
Auch die in der Literatur zu den Sammlungen o. S. 54 Nr. II. enthaltenen Bemerkungen zur Ikonographie und zur Zuweisung an lokale Werkstätten werden nur einzeln zitiert, wenn sie den Charakter von Abhandlungen haben.

ASR I 1 Die Schlachtsarkophage

Hamberg (1945). – Andreae (1956). – v. Heintze (1957). – Pelikán (1964). – Andreae (1968). – Andreae (1968/69). – Andreae (1973) 330. – Acuna (1974). – Petermann (1975). – Stefanska (1975). – Avi Yonah (1976). – Wenning (1978). – McCann (1978) 107–117). – Giuliano; Palma (1978). – Schäfer (1979). – Saverkina (1979) 24–25. – Fittschen (1979) 581–584

ASR I 2 Die Jagdsarkophage

Aymard (1951). – Aymard (1955). – Nicolosi (1955). – Fasola (1961). – Gabrielli (1961). – Ville (1961/62). – Vaccaro Melucco (1963/64). – Uggeri (1963/64). – Uggeri (1965). – E. Schmidt (1968). – Ohly (1970. 1973). – Andreae (1971). – Koch (1974). – Rouquette (1974). – Bozzini (1975/76). – Egger-Mundt (1976). – Andreae (1979). – Février (1979). – Andreae (1980). – Böhner u.a. (1980). – Santagata (1980)

ASR I 3 Die Hochzeits-, Feldherrn-, Magistrats- und Philosophensarkophage

Feinblatt (1952). – Bianchi Bandinelli (1954). – Jucker (1955). – v. Lücken (1956). – Loeffler (1957). – Wunder (1957). – Garana (1957). – Reekmanns (1958). – Garcia y Bellido (1958). – Garcia y Bellido (1959). – Piacentini (1961). – Bianchi Bandinelli (1961). – Himmelmann-Wildschütz (1962). – Jucker (1966). – Uggeri (1967/68). – Matz (1968). – Strocka (1968). – Andreae (1969). – Fittschen (1969, 1). – Fittschen (1969, 2). – Andreae (1970, 1). – Fittschen (1971). – Himmelmann (1973). – Rocchetti (1974/75). – Vaccaro Melucco (1976). – Geyer (1978). – McCann (1978) 124–129. 138–140. – Hölscher (1979). – Fittschen (1979). – Giuliano u.a. (1979) 298–304

ASR I 4 Die bukolischen Sarkophage

Klauser (1958–1967). – Andreae (1963) 65–66. – Himmelmann (1972). – Himmelmann (1976). – Provoost (1976). – Himmelmann (1977). – Schumacher (1977). – Himmelmann (1979). – Giuliano u.a. (1979) 312–315. – Himmelmann (1980, 2) 124–137

ASR I 5 Übrige Darstellungen aus dem Menschenleben auf den Sarkophagen

Circus: Belting-Ihm (1961). – Lawrence (1965, 1)
Mahl: Himmelmann (1973). – Koch (1975, 3) 48ff. – Bozzini (1975/76). – Andreae (1980) 102f.
Wagenfahrt: Himmelmann (1973). – Weber (1978)

Weinlese: Bonanno (1978)
Verschiedenes: Feletti Maj (1976)

ASR II und III Mythologische Cyclen s. ASR XII

ASR IV Die dionysischen Sarkophage

Curtius (1946). – Matz (1949). – Toynbee; Ward Perkins (1956). – Matz (1958). – Turcan (1958). – Vermaseren (1959). – Turcan (1959). – Turcan (1960). – Turcan (1961). – Simon (1962). – Turcan (1962, 1). – Turcan (1962, 2). – Matz (1963). – Nocentini (1964). – Turcan (1965). – Matz (1966). – Turcan (1966, 1). – Turcan (1966, 2). – Turcan (1967, 1). – Turcan (1967, 2). – Turcan (1967, 3). – Guerrini (1967). – Picard (1967). – Matz (1968–74). – Andreae (1970, 2). – Himmelmann (1971, 1). – Witz (1971). – Jentel (1973). – Sichtermann (1974). – Ward Perkins (1975/76). – Geyer (1977). – Chiarlo (1977). – McCann (1977). – De Franciscis (1978). – Bonanno (1978). – McCann (1978) 86–93. – Bejor (1979). – Sichtermann (1979)

ASR V 1 Die Meerwesensarkophage

Walter (1953/54). – Oehler (1958). – Andreae (1963). – Brandenburg (1967). – Sichtermann (1970, 2). – Sichtermann (1970, 3). – Boersma (1973). – Bouchenaki (1975). – Wrede (1976). – Bormioli; Cagiano de Azevedo (1976). – de Luca (1976) 107–110. – Jung (1978). – Giuliano u.a. (1979) 3–4

ASR V 2 Die Erotensarkophage

Bruns (1948/49). – Deonna (1958). – Himmelmann-Wildschütz (1959). – Belting-Ihm (1961). – L'Orange (1962). – Turcan-Deleani (1964). – Sizia Menegazzi (1965/66). – Lawrence (1965). – Boyer (1968). – Sichtermann (1969). – Stuveras (1969). – Scott Townsend Reed (1973). – Palma (1974). – Jentel (1975). – Schauenburg (1975, 2). – Jacopi (1975). – Schauenburg (1976). – McCann (1978) 85. 118–121. – Giuliano u.a. (1979) 327–329

ASR V 3 Die Musensarkophage

Gullini (1949). – Winternitz (1951/52). – Speier (1954). – Piacentini (1961). – Himmelmann (1962). – Festugière (1963). – Wegner (1966, 1). – Panella (1967). – Gabelmann (1968). – Panella (1968). – Paduano Faedo (1970/71). – Fittschen (1972). – Vermeule (1973). – v. Heintze (1975) vgl. jedoch Koch (1979) 243. – Moretti (1975). – de Luca (1976) 111–113. – McCann (1978) 46–50. – Faedo (1978). – Schöndorf (1980). – Himmelmann (1980, 1)

ASR V 4 Die Jahreszeitensarkophage

Hanfmann (1951). – Alexander (1955/56). – Casini (1957). – Matz (1958). – Lawrence (1958). – Magi (1962). – Turcan (1966). – Jungmann (1972). – Giordani (1972/73). – Matz (1968–74) Bd. 4 (1974). – Sichtermann (1974). – Eberle (1976). – de Luca (1976) 100–105. – Kranz (1977, 3). – Eberle (1977). – Kranz (1978). – McCann (1978) 25–29. 94–106. 133–137. – Roda (1979). – Rash Fabbri (1979). – Deckers; Noelke (1980)

ASR VI 1	Die dekorativen stadtrömischen Sarkophage mit Löwenkopfmasken und Tierkampfgruppen Scerrato (1952). – Pantoni (1960). – Throckmorton; Bullit (1963). – Ward Perkins; Throckmorton (1965). – Ward Perkins (1970). – Guerrini (1973/74). – Chiarlo (1974). – L'Orange (1976). – Kranz (1977, 1). – Andreae (1980) 38 Anm. 167. 68
ASR VI 2	Die dekorativen stadtrömischen Sarkophage mit Girlanden und Riefeln Calza (1954). – Honroth (1971). – Turcan (1971). – Himmelmann (1974, 1). – Kranz (1975)
ASR VII	Die jüngeretruskischen Steinsarkophage R. Herbig, Die jüngeretruskischen Steinsarkophage, ASR VII (1952). – K.-P. Goethert, Typologie und Chronologie der jüngeretruskischen Steinsarkophage (1974)
ASR VIII 1	Die oberitalischen Sarkophage Zovatto (1950, 1). – Zovatto (1950, 2). – Brusin (1951). – Egger (1951). – Grabar (1952). – Zovatto (1952). – Bovini (1954, 1). – Bovini (1954, 2). – Sizia Menegazzi (1956). – Klauser (1962). – Montanari (1963). – Ward Perkins (1963). – Franzoni (1964). – Kähler (1964). – Giuliano (1965, 1). – Mazzotti (1965). – Gabelmann (1966). – Pais (1967). – Donati (1968). – Gabelmann (1971). – Graziani; Portalupi (1972). – Scrinari (1972). – Gabelmann (1973). – Roffia (1975). – Turcan (1976). – Rebecchi (1977). – Dittmers-Herdejürgen (1977). – Gabelmann (1977, 2). – Gabelmann (1977, 3). – Rebecchi (1978, 1). – Pais (1978)
ASR VIII 2	Die ravennatischen Sarkophage Lawrence (1945). – Bovini (1950). – Bovini (1952). – Mazzotti (1953). – Hanfmann (1954). – Kollwitz (1962). – Bermond Montanari (1965). – Bermond Montanari (1969). – Deichmann (1969). – Angiolini Martinelli (1970). – Bermond Montanari (1971). – Rebecchi (1974). – Herdejürgen (1975). – Bermond Montanari (1977). – Rebecchi (1978, 1). – Rebecchi (1978, 2). – Kollwitz; Herdejürgen (1979). – Bermond Montanari (1980). – Farioli Campanati (1980)
ASR VIII 3	Die Sarkophage der nördlichen Provinzen Blanco; Millán (1952). – Benoit (1954). – Bovini (1954, 3). – Caro Baroja (1957). – La Baume (1960). – La Baume (1961/62). – Schlunk (1962). – Briesenick (1962). – Haberey (1962). – Giuliano (1965, 1). – Julia (1965). – Schlunk (1966). – Schlunk (1967). – Dohrn (1967/68). – Boyer (1968). – Schlunk (1968). – Turcan (1968, 2). – Cüppers (1969). – Alexandrescu-Vianu (1970). – Leglay; Lasfargues; Audin u. a. (1972). – Schlunk (1972). – Galsterer (1973). – Vismara (1973). – Recio Vengazones (1974). – Abasolo; Albertos; Elorza (1975). – Sotomayor (1975). – Eckhart (1976/77). – Koch (1977). – Noelke (1977). – Février (1977). – Nuber (1977). – Bastet (1979). – Février (1979). – Weber (1979). – Chevalier (1979). – Böhner u. a. (1980)
ASR IX 1	Die attischen Sarkophage Eichler (1946). – Tschira (1948/49). – Giglioli (1953). – Ghali-Kahil (1954). – Cassels (1955). – Giuliano (1955). – Kallipolitis (1955). –

Andreae (1956, 1) 83–84. – Avigad (1956). – Kallipolitis (1956). – Ward Perkins (1956). – Stern (1957). – Kallipolitis (1958). – Matz (1958, 1). – Himmelmann-Wildschütz (1959). – Matz (1959). – Kallipolitis (1961). – Giuliano (1962, 1). – Giuliano (1962, 2). – Saverkina (1962). – Demargne (1962). – Arena (1963). – Charbonneaux (1963). – Daux (1963). – Papazoglou (1963). – Stavropoulos (1963). – Budde (1964). – Giuliano (1965, 2). – Wiegartz (1965, 2). – Goodchild (1965). – Demargne (1966). – Wegner (1966, 2). – Avi Yonah (1967). – Chehab (1968). – Matz (1968–74) Bd. 1, 83–121. – Saverkina (1969). – Ward Perkins (1969). – Castritius (1970). – De Waele (1970). – Fittschen (1970/71). – Wiegartz (1971). – Himmelmann (1971). – Avi Yonah (1972). – Bayley (1972). – Brenk (1972). – Saverkina (1972,2). – Scrinari-Santa Maria (1972). – Gabelmann (1973) 13–38. – Peschlow (1973/74). – Wiegartz (1973). – Koch (1974, 1). – Acuña (1974). – Kühlental (1974). – Palma (1974). – Dworakowska (1975). – Fabbricotti (1975). – Sichtermann; Koch (1975). – Koch (1975, 3). – Wiegartz (1975). – Huskinson (1975). – Avi Yonah (1976). – Coupel; Demargne (1976). – Calza; Pisani Sartorio (1976). – van Effenterre (1976). – Schefold (1976). – Balland (1976). – Rey-Coquais (1977). – Wiegartz (1977). – Zagdoun (1977). – Daux (1977). – Gasparri (1978). – Giuliano; Palma (1978). – Koch (1978). – Koch (1978/79). – Feissel; Sève (1979). – Saverkina (1979). – Simon (1979). – Palagia (1980)

ASR IX 2–4 Die Sarkophage der Donauprovinzen und Griechenlands mit Ausnahme der attischen

Diez (1948). – Barkóczi (1951). – Barkóczi (1954). – Segert (1957). – Pinterović (1958). – Tsontchev (1960). – Nicolić (1960/61). – Kanoszay (1961). – Cambi (1961/62). – Balla (1962). – Cambi (1962). – Atanasova (1964). – Bordenache (1964). – Barkóczi (1965). – Bordenache (1965). – Cermanović (1965). – Valić (1967). – Gerasimov (1969). – Berciu; Wolski (1970). – Tibor (1971). – Wolski (1971). – Atanasova (1972). – Balla (1972). – Berciu; Wolski (1973). – Radulescu (1973). – Covacef (1974). – Papuc (1974). – Sokolov (1974). – Cambi (1974/75). – Sarić (1975). – Subić (1975). – Toynbee (1975). – Vermeulen Windesant (1976). – Cambi (1977). – Hica Cimpeanu (1977). – Zagdoun (1977). – Berczelly (1978). – Getov (1978)

ASR X 1 Die kleinasiatischen repräsentativen Sarkophage

Eichler (1944/45). – Hahland (1948/49). – Mansel (1949). – Firatli (1949). – Lawrence (1951, 1). – Lawrence (1951, 2). – Mansel (1954). – Tusa (1957). – Boysal (1958). – Mansel (1958). – Lawrence (1958). – Firatli (1960). – Gabrielli (1961) 24–26. – Vermeule (1962) 107. – Boysal (1965). – Wiegartz (1965, 1). – Ferrari (1966). – Matz (1966,2). – Wegner (1966). – Andreae (1967). – de Rossi (1968). – Himmelmann (1970, 1). – De Waele (1970). – Strocka (1971). – Sismondo Ridgway (1972) 96–98. – Turcan (1973). – Wiegartz (1973). – Koch (1974, 1). – Himmelmann (1974). – Laubscher (1974). – Wiegartz (1974). – Andreae (1974) 74. – Schauenburg (1975, 2). – Wiegartz (1975). – Comstock Vermeule (1976) 67. – Özoral (1977). – Arias; Cristiani; Gabba (1977) 152–153. – Asgari (1977). – Monna; Pensabene (1977). – Hanfmann; Ramage (1978). – McCann (1978) 130–132. – Coleman; Walker (1979). – Faedo (1979). – Krug (1979) 10–11

ASR X 2–4	Die übrigen Sarkophage Kleinasiens Mansel (1949). – Mansel; Akarca (1949). – Lawrence (1951, 1). – Praschniker (1953). – Miltner (1955). – Mansel; Bean; Inan (1956). – Verzone (1956). – Kleiner (1957). – Mansel (1957, 1). – Mansel (1957, 2). – Ward Perkins (1958, 2). – Mansel (1959). – Wiegartz (1965, 1). – Pennacchietti (1966–67). – Machatschek (1967). – Kubinska (1968). – Himmelmann-Wildschütz (1970, 1). – Himmelmann (1970, 2). – Rosenbaum-Alföldi (1971). – Himmelmann (1971). – Schneider Equini (1971). – Wiegartz (1971). – Sismondo Ridgway (1972) 96–98. – Koch (1972). – Scott Townsend Reed (1973). – Strong (1973). – Turcan (1973). – Koch (1973, 1). – Koch (1973, 2). – Wiegartz (1973). – Wiegartz (1974). – Rosenbaum-Alföldi (1974). – Wiegartz (1975). – Ward Perkins (1975–76). – Strocka (1977). – Asgari (1977). – Isik (1977). – Monna; Pensabene (1977). – Asgari (1978). – Asgari; Firatli (1978). – McCann (1978) 30–33. – Strocka (1978). – Akan Atila (1980). – Atalay (1980). – Koch (1980, 1). – Naumann (1980). – Rosenbaum-Alföldi (1980)
ASR XI	Die Sarkophage Syriens, Palaestinas und Alexandrias
ASR XI 1	Die palmyrenischen Sarkophage Will (1951). – Ingholt (1970). – Sadurska (1975). – Sadurska (1977)
ASR XI 2	Die übrigen Sarkophage dieses Raumes Will (1948). – Perrot (1952). – Seyrig (1952/53). – Avigad (1956). – Avigad (1959). – Adriani (1961). – Hajjar Tsori (1966). – Kaplan (1967). – Avi Yonah (1969). – Saliby (1970/71). – Avigad (1971). – Ovadiah (1972). – Smith (1973, 1). – Smith (1973, 2). – Smith (1973, 3). – Chehab (1975). – Avi Yonah (1976). – Avigad (1976). – Saadé (1976). – Rey-Coquais (1977). – Gath; Rahmani (1977). – Skupinska-Lövset (1979)
ASR XII	Die mythologischen Sarkophage Die bei Sichtermann; Koch (1975) alphabetisch unter den einzelnen Mythen aufgeführten und behandelten Sarkophagthemen werden hier nicht eigens erwähnt. Das gleiche gilt wiederum für die Helbig (1963–72) behandelten Sarkophagthemen.
ASR XII 1.1	Achill Giuliano (1962, 2). – Saverkina (1962). – Budde (1964). – Chehab (1968). – Himmelmann (1970, 2) 23–24. – Baratte (1974). – McCann (1978) 67–69. – Saverkina (1979) 15–19. – Giuliano; Palma (1978)
ASR XII 1.2	Adonis Turcan (1966, 1). – Richter (1968)
ASR XII 1.3	Aeneas Helbig (1963–72) III Nr. 2162. – Giuliano u.a. (1979) 318–320 Nr. 190. – Andreae (1980) 15. 34. 74. 129
ASR XII 1.4	Aktaion Blome (1977)

ASR XII 1.5	Alkestis Giglioli (1953). – Beschi (1958). – Wood (1978). – Blome (1978). – Calza (1978)
ASR XII 2	Amazonen Andreae (1956, 2). – Saverkina (1969). – Saverkina (1972). – Giuliano; Palma (1978). – Saverkina (1979) 21–23. 32–33
ASR XII 3.1	Apollo L'Orange (1952). – Sichtermann (1979)
ASR XII 3.2	Bellerophon Hiller (1970)
ASR XII 3.3	Daidalos und Ikaros Tusa (1957)
ASR XII 3.4	Endymion Matz (1957, 2). – Turcan (1962, 1). – Sichtermann (1966). – Frova (1971). – Traczow (1971). – Koch (1977). – McCann (1978) 34–45. – Koch (1980, 2)
ASR XII 3.5	Ganymed Schauenburg (1972). – Sichtermann (1977)
ASR XII 3.5	Giganten Andreae (1968–69) 152–153
ASR XII 3.6	Grazien Sichtermann (1969). – Orlandi (1972)
ASR XII 4.1	Herakles Boysal (1958). – Bartoccini (1958). – Andreae (1963). – G. Jacopi (1963). – Boysal (1965). – Lawrence (1965). – de Waele (1970). – I. Jacopi (1972). – de Luca (1976) 110–111. – Özoral (1977). – McCann (1978) 70–73. – Lavagne (1979)
ASR XII 4.2	Hippolytos Bielefeld (1954). – Ward Perkins (1956). – Arena (1963). – Saverkina (1968). – De Rossi (1968). – Lawrence (1976). – Ruprechtsberger (1977/78). – Giuliano; Palma (1978)
ASR XII 5.1	Jason/Medea Schmidt (1968). – Künzl (1969)
ASR XII 5.2	Iliupersis Sichtermann; Koch (1975) 37–38. – Giuliano; Palma (1978). – Koch (1978/79)
ASR XII 5.3	Ixion Simon (1955). – Mansel (1957). – Andreae (1963)
ASR XII 5.4	Kentauren Grimstad (1972)

ASR XII 5.5	Kleobis und Biton Curtius (1951). – Fittschen (1970)
ASR XII 5.6	Leda Avi Yonah (1967). – Avi Yonah (1972). – Avigad (1976)
ASR XII 5.4	Leukippiden Schefold (1961) 196–197. – Sichtermann; Koch (1975) 39
ASR XII 5.5	Lupa Romana Schauenburg (1966). – Dulière (1979)
ASR XII 5.6	Marsyas Carettoni (1956). – Wegner (1966) 111–117. – Berczelly (1973). – McCann (1978) 79–84
ASR XII 6	Meleager Giuliano (1955). – Paoletti (1961). – Sichtermann (1963). – Becatti (1964). – Daltrop (1966). – d'Henry (1968). – Traversari (1968). – Mellinghoff (1969). – Matz (1970). – Simon (1970). – Andreae (1971, 2). – Andreae (1972). – Koch (1973, 2). – Koch (1974, 2). – Fittschen (1975). – Koch (1975, 1). – Koch (1975, 2). – Koch (1975, 3). – Koch (1975, 4). – McCann (1978) 61–66. – Giuliano; Palma (1978). – Koch (1978, 1). – Gabelmann (1979). – Palagia (1980)
ASR XII 7.1	Narkissos Zanker (1966)
ASR XII 7.2	Neoptolemos Andreae (1968/69) 148–149. – Froning (1980) 339
ASR XII 7.3	Niobiden Sichtermann (1968). – Renger (1969). – Sismondo Ridgway (1972) 99–102. – Vogelpohl (1980)
ASR XII 7.4	Odysseus Klauser (1963). – Andreae (1974) 74
ASR XII 7.5	Orest Subić (1975). – Parra (1978). – McCann (1978) 53–60. – Giuliano; Palma (1978) 20. – Froning (1980) 331–338
ASR XII 7.6	Orpheus Calza (1964/65) 220–221
ASR XII 7.7	Parisurteil Cagiano de Azevedo (1951) 68–69. – Sichtermann; Koch (1975) 54–55
ASR XII 7.8	Peleus und Thetis Simon (1953/54). – Bendinelli (1957)
ASR XII 8.1	Pelops Sichtermann; Koch (1975) 55–56

ASR XII 8.2	Persephone Bartoccini (1958). – Andreae (1963). – Balil (1978). – Gschwantler (1978). – Koch (1978, 2). – Koch (1979)
ASR XII 8.3	Perseus Nocentini (1965) 15–22
ASR XII 8.4	Phaeton Himmelmann (1977). – Balil (1978). – Koch (1979)
ASR XII 9.1	Prometheus Raggio (1958). – Turcan (1968). – Sichtermann (1970). – Koch (1979)
ASR XII 9.2	Protesilaos Andreae (1963)
ASR XII 9.3	Rhea Silvia Guerrini (1973/74) 306–312. – McCann (1978) 74–75
ASR XII 9.4	Sieben gegen Theben Giuliano; Palma (1978). – Simon (1979)
ASR XII 9.5	Theseus Harrison (1976). – McCann (1978) 25–28
ASR XII 9.6	Triptolemos Baratte (1974)
ASR XII 9.7	Unterwelt Bartoccini (1958). – Andreae (1963). – Gasparri (1972)
ASR XII 9.8	Ungedeutet Sichtermann (1971, 1). – Sichtermann (1971, 2). – Sichtermann (1973)

I sarcofagi romani con muse

di Lucia Paduano Faedo, Pisa

Sommario

I. Nomi, funzioni e attributi delle Muse in età imperiale 65

II. Lo sviluppo della produzione romana e microasiatica. 77
  1. La produzione romana 79
    a) I sarcofagi a fregio 79
    b) I sarcofagi strigilati 94
    c) La decorazione dei coperchi 96
  2. I sarcofagi microasiatici e le loro imitazioni 97

III. Iconografie delle muse sui sarcofagi 108
  1. Clio 109
  2. Euterpe 113
  3. Talia 115
  4. Melpomene 120
  5. Urania 125
  6. Tersicore 129
  7. Erato 132
  8. Musa appoggiata a un sostegno, c. d. Polimnia 135
  9. Calliope 138

IV. Tipi iconografici e creazioni statuarie 140

Addenda 150

Indice delle illustrazioni 155

I. Nomi, funzioni e attributi delle Muse in età imperiale

L'esigenza di stabilire un linguaggio che impedisca, per quanto è possibile, l'equivoco mi induce ad affrontare brevemente, prima dello studio dei sarcofagi, il problema della identificazione delle singole muse e della

Abbreviazioni:

AA	Archaeologischer Anzeiger
AEspA	Archivo Español de Arqueología

AJA	American Journal of Archaeology
AM	Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts, Athenische Abteilung
Anndell'Ist	Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica
AnnPisa	Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia
APort	Arqueólogo Português
ArchCl	Archeologia Classica
ArtB	The Art Bulletin
Ath	The Athenaeum
Au	Ausonia
AZ	Archaeologische Zeitung
BABesch	Bulletin van de Vereniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving te's-Gravenhage
BACr	Bullettino di archeologia cristiana
BCH	Bulletin de Correspondance Hellénique
BCTH	Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques
Bd'A	Bollettino d'Arte
Bdell'Ist	Bollettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica
BerlMus	Berliner Museen. Berichte aus den Ehem. Preuss. Kunstsammlungen
Bie	O. Bie, Die Musen in der antiken Kunst, Berlin 1887
BonnJbb	Bonner Jahrbücher
BPhW	Berliner philologische Wochenschrift
BullCom	Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma
BullMetropM	Bulletin of the Metropolitan Museum of Art
ByzZeit	Byzantinische Zeitschrift
CAH	Cambridge Ancient History
CahArch	Cahiers Archéologiques
CRAI	Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres
Cumont, Symb. Fun.	F. Cumont, Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains, Paris 1942
DA	Dialoghi di Archeologia
Daremberg-Saglio	Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines, Paris 1877—1919
Δελτίον	Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον
EA	Photographische Einzelaufnahmen Antiker Sculpturen
ECO	Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale
FA	Fasti Archeologici
JbAChr	Jahrbuch für Antike und Christentum
JdI	Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts
JHS	The Journal of Hellenic Studies
JRS	The Journal of Roman Studies
MarbWPr	Marburger Winckelmann-Programm
Matz—von Duhn	F. Matz — F. von Duhn, Antike Bildwerke in Rom, I—III, Leipzig 1881—1882 (Repr. Roma 1968)
MEFR	Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française de Rome
MemAmAc	Memoirs of the American Academy in Rome
MemPontAcc	Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Memorie
MonAsiaeMinAntiqua	Monumenta Asiae Minoris Antiqua
MonPiot	Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires
MontAnt	Monumenti Antichi pubblicati a cura della Accademia Nazionale dei Lincei
NSc	Notizie degli Scavi di Antichità
OeJh	Jahreshefte des Oesterreichischen Archaeologischen Instituts in Wien
PAPhS	Proceedings of the American Philosophical Society
Πρακτικά	Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας

determinazione delle loro funzioni e dei loro attributi in età imperiale, quando si sviluppò la produzione dei sarcofagi con raffigurazioni di muse[1].

QuR	The Quarterly Review
RA	Revue Archéologique
RAC	Rivista di Archeologia Cristiana
RE	Paulys Realencyclopaedie der classischen Altertumswissenschaft
REA	Revue des Études Anciennes
Reinach, RP	S. Reinach, Répertoire de Peintures grecques et romaines, Paris 1922
Reinach, RR	S. Reinach, Répertoire de Reliefs Grecs et Romains, Paris 1909
Reinach, RS	S. Reinach, Répertoire de la Statuaire grecque et romaine, Paris 1924
RendPontAcc	Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti
RM	Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts, Römische Abteilung
Roscher ML	Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie, Leipzig 1884—1890
RQu	Römische Quartalsschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte
SBB(erlin)	Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Phil.-hist. Klasse
SCO	Studi Classici e Orientali
StudiMisc	Studi Miscellanei
TAPhS	Transactions of the American Philosophical Society
Wegner	M. Wegner, Die Musensarkophage (=Die antiken Sarkophagreliefs V, 3), Berlin 1966
Wiegartz	H. Wiegartz, Kleinasiatische Säulensarkophage, Berlin 1965
ZBK	Zeitschrift für bildende Kunst

Le indicazioni precedute da W. si riferiscono al numero d'ordine del catalogo del Wegner.

---

[1] Questo problema è stato affrontato per la prima volta da E. Q. Visconti, Il museo Pio Clementino, Roma 1783—1807, vol. I, pp. 111 sgg., tavv. 16—26; a proposito delle statue di muse del Museo Vaticano (cfr. G. Lippold, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums III, 1, Berlin 1936, tavv. 4—10), lo studioso riteneva di poter stabilire, in base alle fonti letterarie e alle testimonianze figurate, queste correlazioni tra nomi ed immagini: Clio — musa con *volumen* (n. 505); Euterpe — musa con flauto (n. 520); Talia — musa con maschera comica e *pedum* (n. 503); Melpomene — musa con maschera tragica (n. 499); Tersicore — musa con lira (n. 517); Erato — musa con cetra (n. 511); Polimnia — musa ammantata priva di attributi (n. 508) e musa appoggiata ad un sostegno nel rilievo di Archelaos; Urania — musa con globo (n. 504); Calliope — musa con dittico (n. 515). Le denominazioni del Visconti sono adottate anche da Lippold. Il Trendelenburg, che per altro si dichiara contrario alla distinzione di nomi e funzioni, per lui inesistente nell'antichità, ricorre nello studio del sarcofago di Villa Medici (W. 214), Anndell'Ist 43, 1871, pp. 27sgg., alle identificazioni proposte dal Visconti; egli chiama cosí Calliope la prima musa da sinistra, che attualmente viene identificata con Clio, e identifica con Polimnia la musa ammantata al centro del rilievo, la quarta da sinistra che attualmente è ritenuta Calliope; inverte, però, le denominazioni di Visconti chiamando Erato la musa con lira e Tersicore la musa con cetra. La prima trattazione complessiva e critica del problema della concezione delle muse nella sua evoluzione si ha con O. Bie, Die Musen in der antiken Kunst, Berlin 1887, in cui l'autore esamina testimonianze letterarie e figurate dalla età omerica alla prima età imperiale, tracciando forse un po' schematicamente le tappe della evoluzione verso una progressiva distinzione delle funzioni, e il trapasso di queste in un canone. Bie (p. 103) ritiene che prima del periodo tardoromano non si possa parlare di un rapporto costante tra funzioni, ancora indefinite, e nomi delle muse, e che solo nella tarda età imperiale si fissino queste relazioni: Clio — storia —

L'esame delle fonti letterarie e delle non molte testimonianze figurate, aveva già condotto il Bie nel 1887 alla constatazione che in età classica non si poteva ancora parlare per le singole muse di precise competenze individuali[2]. La documentazione monumentale[3] di cui disponiamo attualmente

---

rotolo; Calliope — epica — dittico; Polimnia — pantomima — senza attributo; Euterpe — ? — flauti; Tersicore — lirica — lira; Erato — poesia cerimoniale — cetra; Melpomene — tragedia — maschera tragica; Talia — commedia — maschera comica; Urania — astronomia — globo.

Le identificazioni e le attribuzioni proposte da Bie principalmente in base alla pittura di Ercolano al Louvre vengono generalmente accolte nella letteratura archeologica successiva. Il Bie osserva però correttamente (p. 62) che è più importante arrivare alla identificazione del tipo che non al nome della musa. Pur posteriore di diversi anni alla monografia di Bie, la trattazione del problema fatta dal Preller, molto sommaria, non porta nuovi contributi al problema (C. Robert-L. Preller, Griechische Mythologie, I, Berlin 1894, pp. 490sgg.). Contemporanea alla trattazione del Preller è la voce 'Musen' nel lessico del Roscher, curata dallo stesso Bie.

A circa quarant'anni di distanza il contributo di E. Mayer, RE, XVI 1, 1933, col. 680—757, s. v. Musai, arricchisce di poco la conoscenza delle testimonianze letterarie (si veda, peraltro, infra, p. es. l'errata interpretazione del passo di Temistio) e non modifica l'impostazione data dal Bie. Confuso e insufficiente è il più recente articolo del Wegner, ECO V, 1963 pp. 286—297, s. v. Muse, che l'autore chiude con l'affermazione dell'impossibilità di fissare una corrispondenza tra nomi e immagini. Lo stesso Wegner giunge poi per l'età imperiale a conclusioni completamente diverse nel volume del Corpus dei sarcofagi da lui curato (pp. 93—110), in cui la trattazione di questo problema, caratterizzata da una costante carenza di impostazione storica, appare spesso lacunosa nell'uso delle testimonianze figurative e letterarie. Peraltro Wegner giunge a concludere giustamente, in base alle testimonianze figurate con iscrizioni, che l'attributo che contraddistingue Clio in età tardoimperiale è il dittico, non il *volumen* attribuitole nella pittura pompeiana del Louvre, studiata da Visconti e da Bie. D. Pinkwart, Das Relief des Archelaos von Priene und die Musen des Philiskos, Kallmünz 1965, riaffronta il problema della differenziazione delle sfere di competenza delle muse e dei loro attributi in un breve excursus, utile per la lucida esposizione e per il rapporto storicamente corretto istituito tra fonti letterarie e figurative; anche la Pinkwart arresta la sua ricerca alla prima età imperiale. Una sistemazione dei dati per l'età imperiale ci è data da C. Panella nella recensione al libro del Wegner in ArchCl 20, 1968, pp. 327—351; l'A. completa, non sempre correttamente, la documentazione fornita da Wegner e conferma la validità, per questo periodo, della identificazione di Clio con la musa con dittico. Infine una breve esposizione del problema si ha nel recente lavoro di E. Barmeyer, Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie, München 1968, pp. 55sgg.

[2] Per il problema del numero delle Muse in epoca omerica, v. Ch. Picard, Muses et inspiratrices littéraires, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 5, 1954, pp. 101sgg. L'enneade compare per la prima volta nell'ultimo libro dell'Odissea (ω 60) e successivamente in Esiodo, Theog. 77—78 (cfr. H. Schwabl, Hesiods Theogonie. Eine unitarische Analyse, Wien 1966, pp. 9—18, 138). I nomi attribuiti alle muse in Esiodo sono adottati universalmente dopo di lui. In precedenza il primo libro dell'‘Iliade’ (A 1), e il I libro dell'‘Odissea’ (α 10) e alcuni inni omerici (IV, V, IX, XIV, XVII, XIX, XX) attestano un'unica musa, probabilmente da identificarsi con Calliope per la posizione di preminenza che questa conserva sulle altre in tutta la tradizione letteraria e figurata. Nelle fonti letterarie rimarrà anche la concezione delle muse come coro apollineo attestata originariamente in Omero (A 603). Una fase arcaica, precedente alla canonizzazione dell'enneade, è documentata da Plutarco (Symp. 9, 4) e da Pausania (IX, 29) che ricordano una triade oggetto di culto a Delfi, a Sicione e sull'Elicona (v. Bie, p. 14 e Wegner, p. 93). La più antica raffigurazione delle nove muse, identificate dai nomi esiodei, ci è data dal vaso François, conservato al Museo Archeologico di Firenze; in essa Calliope conferma la

conferma, con la genericità e la contraddittorietà degli attributi[4], la concezione, attestata anche dalle fonti letterarie[5], di un χορός in cui le muse avevano compiti indifferenziati di ispiratrici e protettrici della μουσική τέχνη.

Il processo di canonizzazione dei ruoli inizia e si matura nell'ambito della cultura ellenistica, ma, anche se è possibile riconoscere in questo periodo una progressiva formazione di costanti nelle funzioni e negli attributi, non è ancora possibile associare i singoli nomi delle muse a delle univoche sfere di competenza.

Il tema musaico ha grande fortuna nell'arte di quest'epoca, e lo sviluppo delle sue forme espressive è legato a precisi fenomeni di storia culturale[6]; si

---

sua particolare autorità nel consesso; è l'unica, infatti, che suona uno strumento, la σύρινξ.

[3] Cfr. D. Pinkwart, Das Relief des Archelaos von Priene, p. 183 e C. Panella, ArchCl cit., p. 331, nn. 11 e 12 per l'elenco completo della ceramica greca con raffigurazione di Muse. Wegner, pp. 93—94, non prende invece in esame i vasi senza iscrizione, pure significativi per lo studio dello sviluppo delle funzioni attribuite alle muse, e trascura completamente le raffigurazioni di muse su rilievi dell'epoca, ricordati invece da C. Panella, ArchCl cit., p. 331 e n. 13. Si tratta della base di Mantinea (cfr. Ch. Picard, Manuel d'Archéologie Grecque IV, 1, Paris 1963, pp. 360sgg. e bibliografia ivi citata), di un altare rotondo del Museo Nazionale di Atene, NM 1789 (v. J. N. Svoronos, Das Athener National-Museum, Athen 1908, n. 33, p. 633, tav. 132, nn. 1, 2, 3) e di un rilievo da Ikaria al Museo Nazionale di Atene, NM 3708², in cui Eracle è raffigurato con le muse (cfr. C. D. Buck, AJA 5, 1889, p. 470, n. 10, fig. 48 e J. N. Svoronos, op. cit., n. 423, pp. 662—663, tav. 201).

[4] Tra gli attributi predominano gli strumenti musicali, tra cui flauto e lira compaiono con maggior frequenza rispetto alla cetra, all'arpa, al timpano, al liuto, alla σύριγξ e al βάρβιτον; non mancano però attributi ancora più generici come la benda, il ramoscello d'alloro, il tirso, il pomo, la coppa, l'oinochoe, cui si aggiungono anche il rotolo, la cassetta e la tavoletta; l'assenza di attribuzioni costanti dimostra come il processo di differenziazione delle funzioni non sia ancora iniziato.

[5] Si vedano, ad esempio Pind. Isth., II, 7; Bacch. V, 13 e VI, 10; Soph. Ant. 965; Ar. Ra. 229, Eur. Ion 884, Tro. 512, 1245, Rh. 651.

[6] Gli echi di una grande fioritura di monumenti ci giungono dalle testimonianze letterarie e dai riflessi sull'arte minore ellenistico-romana. Le scarne notizie di Plinio e di Pausania ci danno, nonostante tutto, una idea della frequenza delle raffigurazioni di muse nella grande statuaria di età ellenistica: conosciamo così un gruppo di muse opera di Praxias, per il frontone del tempio di Apollo a Delfi (Paus. IX, 19, 3); le Tespiadi, opera di Euthykrates (Pl. NH XXXIV, 66); le muse dell'Elicona, opera di Kephisodotos il giovane (Paus. IX, 30, 1); il gruppo di Megara, creazione di Prassitele il giovane (Paus. I, 44, 2); le muse di Ambracia (Pl. NH XXXV, 66, Eumen. Paneg. VII). A queste si aggiungono un gruppo di muse con Apollo, ed Eracle, di Damophon di Messene, a Messene (Paus. IV, 31, 8); il gruppo di muse con Apollo, Artemide, Latona dovuto a Philiskos di Rodi (Pl. NH XXXVI, 34), un gruppo nel Ceramico di Atene con Atena Paionia, Zeus, Mnemosine, Apollo e le muse, opera di Eubulides (Paus. I, 2, 4) e infine le muse di Kleomenes appartenenti alla collezione di Asinio Pollione (Pl. NH XXXVI, 33). Pausania (II, 3, 1) ricorda anche un rilievo eseguito per la base di una statua di Atena a Corinto. Per l'impronta lasciata da una così fervida creatività si vedano, oltre ai monumenti citati infra, note 10—12, anche il vaso Jenkins (v. W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, JdI, 20. ErgH, Berlin 1959, p. 137, n. 85) un rilievo di Tera (v. F. Hiller von Gaertringen, Thera, II, Berlin 1903, p. 239, n. 20), un fregio del Museo della Dobrugia (v. Cr. Florescu, Dacia 7/8, 1937/40, pp. 293sgg.), un rilievo attico di Ikaria (v. A. Conze, AZ 24, 1872, pp. 81sgg.,

veda la comparsa della musa col globo[7], ispiratrice dell'epos astronomico che ha in Arato la sua più alta espressione. Accanto ai comuni attributi musicali, al rotolo, al dittico, vediamo inoltre per la prima volta le maschere teatrali[8], evidente indizio di un'evoluzione verso funzioni sempre più specifiche.

La ceramica aretina con iscrizioni[9] ci prova però che ancora nel I sec. a. C., nonostante una certa cristallizzazione degli attributi, sintomo di una precisa tendenza culturale, non si è ancora giunti ad una attribuzione costante di singole funzioni[10].

La costituzione di un canone si ha soltanto in età imperiale; la documentazione letteraria e figurativa[11] di questo periodo ci offre, infatti, pur

---

tav. 49), e il rilievo di Didima (K. Tuchelt, AA 87, 1972, pp. 87sgg.). Non va dimenticata poi la pittura pompeiana e in particolare quella della Casa di Epidio Sabino (v. K. Schefold, in: Θεωρία. Festschrift für W. H. Schuchardt, Baden-Baden 1960, pp. 213sgg.) che Schefold ritiene derivata da un originale degli inizi del III sec. a. C.

[7] Le prime attestazioni si hanno nel rilievo di Archelaos (cfr. D. Pinkwart, Antike Plastik, IV, Berlin 1965, pp. 90sgg. e Ead., Das Relief), nello skyphos A di Berthouville Bernay (v. Ch. Picard, MonPiot 44, 1950, pp. 53sgg.), nel cammeo di Brescia (v. A. Morassi, Antica Oreficeria Italiana, Milano 1936, p. 18) e nelle monete di Pomponio Musa (cfr. H. A. Grueber, Coins of the Roman Republic in the British Museum, Oxford 1910, vol. I, nn. 3602—3632, pp. 441, 446; E. A. Sydenham, The Coinage of the Roman Republic, London 1952, pp. 134sgg., n. 810sgg., tav. 23).

[8] Le maschere non compaiono sul rilievo di Archelaos (v. supra n. 7), ma l'adozione delle maschere teatrali tra gli attributi delle muse è documentata dalla base di Alicarnasso (cfr. D. Pinkwart, Antike Plastik, VI, 1966, p. 92 e la bibliografia ivi citata), dallo skyphos B di Berthouville Bernay, dal citato cammeo di Brescia, dalle monete di Pomponio Musa e da numerose gemme (v. C. Panella, ArchCl cit. p. 333, n. 29). Il Bie, pp. 30—33, riteneva di poter rilevare, nella differenziazione e nell'arricchimento degli attributi, alcune fasi in successione cronologica, per cui in un primo momento agli strumenti musicali originari si aggiunse il rotolo, successivamente le maschere e, in un'ultima fase, il globo.

[9] H. Dragendorff—C. Watzinger, Arretinische Reliefkeramik, Reutlingen 1948, pp. 84sgg.

[10] Gli attributi attestati nella ceramica aretina di Perennius sono la cetra, il dittico, il *volumen*, la maschera e il *pedum*; cfr. H. Dragendorff—C. Watzinger, l. c.

[11] Il Wegner, che giunge ad identificare le sfere di competenza e gli attributi delle singole muse con una certa attendibilità, prende però in esame, nell'affrontare questo problema, solo alcuni dei dati di cui disponiamo, e in particolare tra i testi di età imperiale considera quasi esclusivamente due epigrammi del libro IX dell''Anthologia Graeca'. Poiché nello studio di un problema di questo tipo solo il criterio statistico può avvicinarci a risultati il più possibile corretti, non è chiaro perché lo studioso tedesco privilegi questi due testi e trascuri le altre testimonianze del periodo; anche l'esame delle fonti figurative da lui compiuto presenta analoghe lacune e incongruenze. C. Panella nella sua recensione all'opera del Wegner (v. supra n. 1) completa la documentazione (peraltro con citazioni talvolta lacunose e imprecise). — La Panella, ArchCl cit., pp. 335 e 338 e in Studi Misc 12, 1967, Schema I, accoglie per il passo di Temistio qui citato la versione del Mayer (RE s. v. Musai) il quale ne rovescia addirittura il significato, peraltro già frainteso da Bie (op. cit., p. 99, n. 4). Temistio Or. XXI dice: οὐδὲ μεταποιεῖται τῆς κιθάρας ἡ Καλλιόπη οὐδὲ ἡ Θάλεια τῶν αὐλῶν οὐδὲ τῆς λύρας ἡ Τερψιχόρη, ἀλλ' ἑκάστη τὸ αὑτῆς ἀγαπᾷ συμβάλλεσθαι εἰς τὸν χορόν, indicando così precisi limiti nelle competenze delle singole muse, per cui ciascuna non interferisce nella sfera dell'altra; Mayer, invece, attribuisce la cetra a Calliope, i flauti a Talia, la lira a Tersicore, seguito in ciò dalla Panella.

con qualche dissonanza, una visione finalmente concorde delle sfere di competenza, ora grandemente differenziate. Queste attestazioni sono per noi le più interessanti perché appartengono allo stesso *milieu* culturale in cui vengono creati i sarcofagi.

Già in età augustea Diodoro IV, 7 ci testimonia la pertinenza a ogni musa di sfere d'azione differenziate che egli cita μουσική, ποιητική, μελῳδία, ὄρχησις καὶ χορεία, ἀστρολογία καὶ τὰ λοιπὰ τῶν ἐπιτηδευμάτων senza però indicare rapporti precisi coi nomi. Valore analogo al passo di Diodoro ha un passo di Luciano Imag. 16 in cui, parlando delle virtù dell'Elicona, egli le dice „divise tra Clio, Polimnia e Calliope, ciascuna nella sua competenza," denotando così una distinzione che egli peraltro non esplicita. L'avvenuta canonizzazione delle funzioni e, in certo qual modo, degli attributi, è chiaramente riflessa nella più tarda testimonianza di Temistio, Or. XXI, in cui egli dice esplicitamente „Calliope non si appropria della cetra, né Talia dei flauti né Tersicore della lira ma ciascuna è contenta di contribuire al χορός per quel che le compete".

Le fonti letterarie (Anth. Graeca IX 505; Schol. Ap. Rhod. III, 1; Schol. Lucian. Imag. 16; Anth. Lat. 88, 664, 664a) concordano quasi totalmente nell'attribuire a Clio la storia, l'Anth. Graeca IX 505 unisce a questa la mantica, mentre solo l'Anth. Graeca IX 504 ricorda come propria di Clio la cetra. Il mosaico di Baccano[12], il mosaico di Alessandria[13], e il vaso di Mosca[14] confermano i testi: le loro iscrizioni infatti permettono di identificare Clio nella musa con dittico, attributo che compare anche nella maggioranza dei sarcofagi. Solo la pittura di Pompei[15] V, 4, 3 la raffigura con rotolo. Sul sarcofago di Villa Giustiniani W. 212, Clio appare col *volumen*; si tratta in questo caso della duplicazione del tipo iconografico adottato in questo stesso esemplare per Calliope.

---

[12] Un elenco dei mosaici romani con muse è in K. Parlasca, Die römischen Mosaiken in Deutschland, Berlin 1959, pp. 141—143. Non è ricordato il mosaico di Casserina, citato da A. Merlin, BCTH 1946—49, p. 379, datato alla prima metà del II secolo, con le raffigurazioni di Clio ed Euterpe accompagnate dai loro nomi in greco. Mancano riproduzioni fotografiche. Si devono aggiungere inoltre gli esemplari di rinvenimento recente: a) il mosaico di Sparta, v. Ch. Christos, Δελτίον 19, 1964, p. 138, tav. 138c; Id., BCH 90, 1966, 2, p. 793, fig. 1. Delle raffigurazioni di muse resta solo un campo quadrato con Urania e Calliope, individuate dall'iscrizione, non ben conservate. Si suppone che vi fosse anche una raffigurazione di Polimnia, a causa di un'iscrizione frammentaria, facilmente integrabile col nome della musa. Le muse erano raffigurate stanti; Urania solleva il globo nella sinistra e lo indica col *radius*, non è visibile il *volumen* che secondo Wegner (p. 98, n. 18a) appare tra le mani di Calliope. Entrambe le muse hanno il capo ornato di piume e circondato da un nimbo. I dati sulla composizione del mosaico non sono sicuri, ma sembra che intorno alle raffigurazioni di muse fossero altri campi quadrati con ritratti di poeti. Resta il ritratto di Saffo con iscrizione e parte delle iscrizioni che accompagnavano i ritratti di Anacreonte e Alcmane. Sono conservate inoltre le raffigurazioni del Sole e del Giorno, con iscrizioni, parte dell'iscrizione che completava l'immagine della Notte, e frammenti di scene di caccia, tutti di incerta collocazione nella composizione. b) il mosaico di Thysdrus (El Djem III), v. L. Foucher, Découvertes archéologiques à Thysdrus en 1961, Tunis 1963, pp. 27sgg. Rinvenuto in una villa detta 'dei mesi', sala n. 3, il mosaico è ornato con busti di muse entro tondi formati da corone d'alloro. I tondi sono disposti su tre file in un campo rettangolare; l'ordine seguito da Foucher nella descrizione non corrisponde alla ricostruzione da lui pubblicata a tav. XXVII, restano perciò dubbi sulla composizione del mosaico. È possibile riconoscere: Clio, velata, caratterizzata dal dittico e dallo stilo rappresentati accanto a lei nel tondo; Euterpe con chitone teatrale altocinto, manto allacciato sulle spalle e un flauto per mano; Talia, con un manto trasverso, la maschera comica destra, il *pedum* appoggiato al braccio sinistro; Melpomene con chitone altocinto e manto sulle spalle, accanto a lei entro il tondo una maschera tragica; Tersicore con manto allacciato sulle spalle, in alto, alla sua destra, il plettro, a sinistra la lira; Calliope (?) con manto

Per Euterpe l'omogeneità delle fonti letterarie che le assegnano i flauti (Anth. Graeca IX 505; Schol. Lucian. Imag. 16; Anth. Lat. 88, 664, 664a) e il canto accompagnato dai flauti (Schol. Eur. Rhes. 346) non è intaccata dallo scolio ad Ap. Rhod. III, 1 che menziona invece i μαθήματα

---

trasverso, e un *volumen* semisvolto accanto a lei; Polimnia (?) priva di attributi è raffigurata nella variante A del tipo ammantato (v. tabella V); Urania con manto trasverso, e accanto a lei, in alto, globo e *radius*; infine Erato con manto sulle spalle, accanto a lei cetra e plettro. c) il mosaico di Thysdrus II, ibidem, p. 29 trovato in un *cubiculum* della stessa villa e formato da emblemata ottagonali precomposti, molto danneggiati. È possibile riconoscere Tersicore con la lira, Euterpe col flauto, Urania col globo e Calliope col *volumen*. d) il mosaico d'Ippona (Ippona II), v. E. Marec, Libyca 1958, pp. 123 sgg.; si tratta di un tessuto pavimentale a meandro che include nove riquadri con raffigurazioni di muse, col capo ornato di piume. Oltre a una musa priva di attributi, identificata da Marec con Polimnia, si riconoscono Melpomene con maschera e clava, Tersicore con lira, Talia con maschera e *pedum*, Clio con dittico, Urania con globo e radio, Calliope con volumen; due riquadri non sono leggibili. Per il mosaico di Baccano v. G. Becatti, A. Gallina, P. Saronio, F. R. Serra, M. P. Tambella, Mosaici antichi in Italia – Regione VII – Baccano: Villa Romana, Roma 1970, pp. 4sgg. La villa appartenne alla famiglia dei Severi. È impossibile ricostruire la composizione del mosaico nel suo insieme. Il programma iconografico sembra essere impostato su una celebrazione delle arti (muse) e della intelligenza umana (Ulisse che fugge da Polifemo) contrapposte alla *feritas* (lotta di Eros e Pan e supplizio di Marsia), inserita in una visione cosmica (motivi marini e stagioni). Le muse sono raffigurate stanti in emblemata rettangolari. Si conservano Polimnia, identificata dall'iscrizione (n. 2; tav. II); Clio, indicata dalla iscrizione (n. 3; tav. III); Melpomene con maschera tragica nella sinistra, senza iscrizione (n. 4, tav. IV); Urania con il globo (n. 5, tav. V), senza iscrizione; Tersicore, molto danneggiata, senza iscrizione, in alto resta parte della lira (n. 6, tav. VI); Calliope (?) priva di attributo (n. 7, tav. VII); Erato (?) molto danneggiata (n. 8, tav. VIII); la Serra (op. cit., p. 16) vi vede una musa intenta a suonare uno strumento a corda, resta peraltro una iscrizione URAN. Per l'iconografia delle muse in questo mosaico v. infra.

[13] Si tratta di un emblema frammentario con la raffigurazione di Clio accompagnato da iscrizione indicante il nome; cfr. E. Breccia, Iscrizioni greche e latine, Il Cairo 1911, n. 177, tav. 27, 69; Idem, Alexandria ad Aegyptum, Bergamo ²1922, p. 269, fig. 178; H. Fuhrmann, Philoxenos von Eretria, Archäologische Untersuchungen über zwei Alexandermosaiken, Göttingen 1931, p. 307, n. 81; K. Parlasca, op. cit., n. 1, p. 141; M. Wegner, p. 99; C. Panella, StudiMisc cit., schema II; Eadem, ArchCl cit., p. 336.

[14] Cfr. A. L. Morgait, Archeologia nell'Unione Sovietica, Mosca 1954 (in russo), p. 315; E. Cruikshank Dodd, Byzantine Silver Stamps, Washington 1961, n. 84, p. 236, data il vaso, per il marchio sul fondo, tra la fine del IV e gli inizi del V secolo; v. anche Wegner, p. 97, n. 12; C. Panella, ArchCl cit., pp. 335sgg., e StudiMisc cit., schema II; una riproduzione fotografica è data anche in ECO, vol. VII, 1966, p. 755, fig. 869, s. v. Tesori.

[15] Per la pittura pompeiana c. d. da Ercolano v. H. Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens, Leipzig 1868, nn. 858; 859; 865; 868; 871; 878; 887; 889; Bie, p. 101; Idem, in: Roscher ML II 2, 1897, s. v. Musen, fig. 10, pp. 3273sgg.; Reinach, RP, p. 152, 1—3; p. 153, 1, 2; p. 155, 1, 5; Wegner, p. 93, Beilagen 1—2.

come sfera d'azione della musa. Il Wegner ritiene che anche l'attribuzione della tragedia nella Anth. Graeca IX 504 non sia sostanzialmente in contrasto, giacché i flauti accompagnavano le danze e i cori tragici[16]. I mosaici di Moncada[17] e di Monnus a Treviri[18] documentano, insieme al vaso di Mosca e alla totalità dei sarcofagi, l'appartenenza dei flauti ad Euterpe, mentre il mosaico di Montemayor[19] e la pittura della casa di Epidio Sabino le assegnano rispettivamente la lira e la cetra.

La tradizione letteraria d'età imperiale (Anth. Graeca IX 504; IX 505, Schol. Lucian. Imag. 16; Anth. Lat. 88, 664a, 664) che fa di Talia la protettrice dei poeti comici trova conferma nelle due uniche raffigurazioni della musa con iscrizione: la pittura di Pompei V, 4, 3, che la rappresenta con maschera e *pedum*, e il vaso di Mosca, in cui la musa ha soltanto la maschera comica; tra i due monumenti corrono quattro secoli. Gli attributi che caratterizzano Talia nella pittura citata, erroneamente nota come pittura di Ercolano, sono gli stessi che la identificano sui sarcofagi. Lo scolio ad Ap. Rhod. III, 1 ci attesta un'altra funzione, il patrocinio dell'agricoltura, ma l'assenza di una qualsiasi attestazione figurata dimostra chiaramente la scarsa risonanza che essa ebbe.

Per quel che concerne gli attributi e le funzioni di Melpomene la tradizione letteraria presenta qualche ambiguità, chiaribile mediante il concorso della documentazione figurata con iscrizioni: nell'Anth. Graeca IX 504, 505 si parla rispettivamente di βάρβιτον e di χαλκεόφωνος ἀοιδή; lo scolio ad Ap. Rhod. III, 1 ricorda l'ᾠδή; Onesto (cfr. P. Jamot in BCH 26, 1902, p. 134) menziona invece la lira; le altre fonti (Schol. Lucian. Imag. 16; Anth. Lat. 88, 664a, 664; Philostr. Min. Imag. 14, 1; Anth. Graeca V 222) le assegnano la tragedia. A questo genere teatrale alludono senz'altro la maschera tragica e la clava con cui la musa appare nelle pitture di Ercolano e di Sparta[20], e nel mosaico di Moncada; sul vaso del museo di Mosca la musa è caratterizzata della sola maschera, ed è priva di ogni attributo nella pittura della casa di Epidio Sabino.

---

[16] Wegner, p. 97.

[17] Il mosaico di Moncada è ben conservato, coi busti delle nove muse, accompagnati dai nomi. Cfr. N. P. Gomez Serrano, Archivo de Arte Valenciano 9, 1923, pp. 58sgg., figg. 2, 4, 5, 7, 9; J. Puig y Cadafalch, L'Architectura Romana a Catalunya, Barcelona 1934, fig. 471; T. Garcia de Caceres Izquierdo, Cronica del IV Congr. del Sudeste Espanol, 1948, pp. 412sgg., K. Parlasca, op. cit., p. 141, n. 10. Il mosaico non è studiato da Wegner, lo ricorda invece la Panella, ArchCl cit., p. 335.

[18] Cfr. per il mosaico di Monnus Bie, p. 102; F. von Lorentz, RE XVI 1, 1933, col. 128, s. v. Monnus; E. Kruger, AA 48, 1933, p. 701; A. Apostolaki, 'Εικὼν τοῦ 'Αράτου ἐπ' ὑφάσματος, Athenai 1938, p. 10. Vedi anche K. Parlasca, op. cit., pp. 41sgg., p. 142, n. 28; G. M. A. Richter, in: Hommages à Léon Hermann, Coll. Latomus, Bruxelles 1960, pp. 674sgg. tav. XLIV; Wegner, p. 97; C. Panella, ArchCl cit., p. 335; L. Paduano Faedo, AnnPisa S. II, vol. 39, 1970, 3—4, pp. 383.

[19] Per il mosaico di Montemayor v. E. Hübner, BdI 33, 1861, p. 249; Bie, p. 102; K. Parlasca, op. cit., p. 141, n. 11.

[20] Si tratta di una pittura tombale di età adrianea: cfr. M. Bequignon, BCH 55, 1931, p. 476; C. Karo, AA 47, 1932, p. 144; A. Adamantios, Πρακτικά 1931, pp. 91sgg., fig. 3; Wegner, p. 99, n. 23.

La questione è purtroppo estremamente difficoltosa per Tersicore; la contraddittorietà delle testimonianze letterarie e una evidente contaminazione iconografica con Erato portano a concludere che non si ebbe mai una canonizzazione sicura delle funzioni e degli attributi di questa musa. Le fonti le assegnano volta a volta i flauti (Anth. Graeca IX 504; Honest.)[21], il salterio (Schol. Lucian. Imag. 16; Anth. Lat. 664a); la cetra (Anth. Graeca V 222; Anth. Lat. 664), la lira (Anth. Lat. 88); e le affidano il patrocinio della παιδεία (Schol. Ap. Rhod. III, 1). L'attribuzione dei flauti induce a sospettare una contaminazione con Euterpe, anteriore alla definizione degli attributi di questa; ciò appare confermato dalla presenza, nella pittura pompeiana IX, 5, 11, di due muse con flauti[22]. La tradizione figurativa riflette la stessa ambiguità rispecchiata dai testi; la pittura di Pompei V, 4, 3 mostra una lira, una cetra compare invece nel mosaico di Salona[23] e nel vaso di Mosca, mentre nel mosaico di Italica[24] compare una cassetta. Anche nelle imagerie dei sarcofagi esiste, come vedremo, una costante incertezza. Poiché i testi non ci sono di molto aiuto, in questo caso, a una identificazione probabile, ma non certa, di Tersicore con la musa con la lira si giunge soltanto in base alla considerazione del fatto che nella tradizione figurativa di Erato la lira non compare mai. Ma nella produzione dei sarcofagi la sommarietà con cui cetra e lira sono raffigurate rende, purtroppo, estremamente difficoltoso discernere la musa con la lira da quella con la cetra. La difficoltà nella determinazione della sfera di competenza e degli attributi di Erato complica ulteriormente questo problema: tutto quanto riusciamo a dedurre dai testi è un generico legame con gli strumenti a corda (*phorminx*: Anth. Graeca IX 505, strumento a corda Anth. Lat. 88) cui probabilmente va ricollegata anche l'attribuzione del patrocinio della danza (Schol. Ap. Rhod. III, 1; Honest., Anth. Lat. 664), e degli inni religiosi (Anth. Graeca IX 504); resta invece del tutto inspiegata la attribuzione della geometria che troviamo in Anth. Lat. 664a. L'appartenenza della cetra ad Erato è ipotizzabile solo sulla base della pittura di Pompei V, 4, 3, e del mosaico di Moncada; nel mosaico di Italica, la musa appare con un ramo d'alloro, mentre nel vaso di Mosca impugna un bastone.

Le fonti appaiono invece concordi nell'affidare ad Urania l'astronomia (Schol. Ap. Rhod. III, 1; Anth. Graeca IX 504—505; Honest.; Schol. Lucian, Imag. 16; Anth. Lat. 88, 664a, 664). Al patrocinio dell'astronomia Urania giunge dalla primitiva funzione di ispiratrice dell'epos astronomico, di cui fa fede la frequente associazione con Arato nelle fonti figurative[25]. A parte il mosaico di Italica in cui la musa appare priva di attributi, le altre raffigurazioni con iscrizione, vale a dire il mosaico di Monnus a Treviri e quelli di Moncada e di Sparta[26], ce la presentano sempre col globo, attributo questo che, insieme al *radius*, la caratterizza anche nella pittura di Pompei V, 4, 3, e sui sarcofagi.

---

[21] Onesto inoltre mette Tersicore in relazione con Dioniso e le attribuisce l'edera. Cfr. P. Jamot, BCH 26, 1902, p. 134.

[22] V. K. Schefold, Vergessenes Pompeji, Bern—München 1962, p. 135, tavv. 32sgg.; C. Panella, ArchCl cit., p. 338.

[23] Cfr. E. Ceci, I monumenti cristiani di Salona, I, Milano 1963, p. 171, tav. XIX, fig. 3.

[24] Il mosaico di Italica presenta, nella cornice che racchiude scene di circo, due file di tondi, e in alcuni di questi raffigurazioni di muse coi nomi. V. A. de Laborde, Mosaïque d'Italica, Paris 1802, tav. 2; 4—8; Bie, pp. 101sgg.; Reinach, RP, pp. 156, nn. 3—5; p. 157, nn. 1—3; A. García y Bellido, AEspA 28, 1955, p. 12, fig. 8; K. Parlasca, op. cit., p. 141, n. 9; Wegner non lo ricorda.

La sfera di competenza e gli attributi di Polimnia devono essere stati a lungo fluttuanti. Mentre un gruppo di testi le assegna la pantomima (Anth. Lat. 88, 664: Nonn. Dionis. V 104sgg., Cassiod. Var. IV 51) o la mimica (Anth. Graeca IX 505) o la danza (Anth. Graeca IX 504; Schol. Lucian. Imag. 16), lo scolio ad Ap. Rhod. III, 1 le dà come attributo la lira. È particolarmente interessante il tentativo di adeguamento storico riflesso dall'epigramma 664a della 'Antologia Latina' che definisce Polimnia protettrice della retorica, con un preciso aggancio ai più vivi interessi della cultura contemporanea. Le raffigurazioni di Polimia accompagnate da iscrizione sono poche e scarsamente indicative dal punto di vista iconografico; nel vaso di Mosca e nel mosaico di Italica la musa è infatti genericamente raffigurata con la lira, mentre nel mosaico di Baccano è del tutto priva di attributi. Un suggerimento per una definizione della sfera d'azione di Polimnia ci viene dalla pittura pompeiana c. d. da Ercolano, in cui la musa, priva di attributo, viene indicata come la patrona del μῦθος: ciò richiederebbe come attributo un *volumen* che compare appunto sui sarcofagi in mano a una musa costantemente raffigurata in un atteggiamento pensoso simile a quello che caratterizza Polimnia nella pittura pompeiana citata; è probabile quindi che in età imperiale il patrocinio della musa riguardasse un'attività del pensiero piuttosto che la pantomima. Sui sarcofagi romani una musa atteggiata a una raccolta meditazione è spesso isolata accanto al defunto ritratto in *habitus* filosofico.

La tradizione letteraria di età imperiale è piuttosto generica nel definire la funzione e gli attributi di Calliope; pare tuttavia di poterne desumere, in conformità con le fonti più arcaiche, l'attribuzione di un maggior prestigio rispetto alle altre muse. Essa pare legata all'attività poetica (Schol. Lucian. Imag. 16; Schol. Ap. Rhod. III, 1) e in particolare all'epos (Anth. Graeca IX 504; Anth. Lat. 664). Nell'epigramma 664a dell''Antologia Latina' Calliope viene detta patrona delle lettere, mentre nell'Anth. Graeca IX 505 le si affida la σοφία. Nell'epigramma 88 dell''Antologia Latina' a Calliope è affidata la funzione di incoronare i poeti.

Nelle raffigurazioni con iscrizione l'attributo che la caratterizza è il rotolo; lo vediamo infatti nella pittura di Pompei V, 4, 3, nel vaso di Mosca, nei mosaici di Baalbek e di Moncada[27], mentre il dittico compare nel mosaico di Italica. La testimonianza fornitaci dal mosaico di Sousse I[28] riflette invece una concezione della musa legata a generiche attività musicali; dobbiamo infatti, per esclusione, identificare con Calliope la nona musa, raffigurata in un unico tondo con Apollo e che, come il dio, suona la lira.

---

[25] V. bibliografia citata supra p. 73 n. 18.

[26] V. supra p. 71, n. 12, p. 73, n. 17.

[27] WEGNER, p. 98, n. 18a, cita tra le attestazioni del *volumen* quale attributo di Calliope anche la raffigurazione della musa sul mosaico di Sparta, ed è seguito in ciò dalla PANELLA (ArchCl cit., p. 336), ma le fotografie edite da CHRISTOS (v. supra p. 71, n. 12) non sembrano confermare la presenza di tale attributo tra le mani della musa. Il cattivo stato

Sui sarcofagi romani l'identificazione della musa ammantata, che talvolta stringe nella sinistra un *volumen*, con Calliope avviene pure per esclusione, ma trova una conferma nella posizione di particolare rilievo che a questa musa viene data nella raffigurazione. Essa occupa infatti, sempre negli esemplari più antichi, con minor frequenza nella produzione più tarda, la posizione al centro del rilievo. Qualora al centro siano raffigurati Atena, Apollo o il defunto, Calliope è immediatamente vicino a loro.

L'adozione delle identificazioni proposte da WEGNER per le muse della pittura ostiense, databile all'età adrianea[29], ha permesso di riconoscere nella composizione la successione esiodea, con la variante dell'inserzione di Euterpe tra le muse teatrali, causata da esigenze di simmetria; questo fatto è una valida conferma delle relazioni ipotizzate tra nomi ed immagini. L'ordine dato da Esiodo è adottato anche nella produzione dei sarcofagi, come testimonia l'esemplare di P. Farnese W. 164, in cui il margine di incertezza che caratterizza l'attribuzione dei nomi di Calliope e di Polimnia, rispettivamente alla musa ammantata e alla musa appoggiata a un sostegno, rende dubbio lo scambio di posizione[30]. Nelle raf-

---

di conservazione dei mosaici di Gerasa (cfr. H. KRAELING, Gerasa, New Heaven 1938, pp. 458 ss., n. 240, tav. 85; K. PARLASCA, op. cit., n. 27, p. 142) e di Monnus a Treviri (v. supra p. 73, n. 18) non permette di discernere l'attributo che vi caratterizza l'immagine di Calliope. Per il mosaico di Baalbek, v. G. M. A. RICHTER, The Portraits of the Greeks, London 1965, p. 81, fig. 314.

[28] Per il mosaico di Sousse I v. A. TROUILLOT, BCTH 1938—40, pp. 186sgg.; K. PARLASCA, op. cit., p. 141, n. 8; L. FOUCHER, Inventaire des mosaïques — Feuille 57 de l'Atlas archéologique — Sousse, Tunis 1960, p. 19, n. 57042, tavv. VIIb, VIIIb, c; C. PANELLA, ArchCl cit., p. 336.
Intorno al tondo centrale con Apollo e Calliope, altri otto tondi con busti di muse, negli spicchi raffigurazioni di uccelli diversi. Si distinguono Euterpe, Tersicore, Clio, Talia, Melpomene.

[29] B. M. FELLETTI MAJ—P. MORENO, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia — Ostia III — La pittura della Casa delle Muse, Roma 1968, p. 25; per l'iconografia v. infra.

[30] C. PANELLA, StudiMisc cit., p. 17, schema III, ritiene di poter individuare l'ordine esiodeo anche nel sarcofago di Tarragona W. 223 e frammentariamente negli esemplari di Afrodisia W. 9—10 e Arles W. 12. L'esemplare di Tarragona W. 223, infatti, presenta rispetto al sarcofago Farnese un'ulteriore modificazione nella successione delle muse che vanifica il rapporto con il modello esiodeo. Credo infatti si debba vedere Erato (non Tersicore come ritiene la PANELLA) nella quinta musa, alla sinistra di Apollo, e Tersicore nella compagna alla sua sinistra (per il problema dell'iconografia di Tersicore ed Erato v. infra). Lo strumento posto su un pilastro, vicino alla sesta musa, è infatti una lira, riconoscibile per la forma arrotondata della cassa e per i resti delle corna animali che si conservano in alto tra la cornice del rilievo e la testa della musa. La forma squadrata della cassa, e la mancanza puranche delle tracce delle lunghe corna animali, fanno riconoscere la cetra nello strumento della quinta musa, che è individuabile come Erato.

figurazioni di muse in età tardoimperiale la diffusione della successione attestata nella 'Teogonia', provata anche da un mosaico di Mileto[31] e del vaso argenteo del Museo di Mosca, si deve certo a uno schema letterario, non a un modello figurativo comune, come prova la diversità delle iconografie adottate[32].

II. Lo sviluppo della produzione romana e microasiatica

Prima di affrontare particolari problemi esegetici mi pare opportuno delineare brevemente, attraverso qualche esempio significativo, l'evoluzione tipologica e stilistica di questa classe di monumenti, che ha avuto finalmente per opera del Wegner una trattazione sistematica[33].

I rapporti di dimensioni tra i due strumenti non sono infatti caratterizzanti (v. Daremberg-Saglio, s. v. Lyra, pp. 1438—39.) L'insufficiente documentazione fotografica permette di riconoscere nei sarcofagi di Afrodisia W. 9—10 solo la successione Clio, Euterpe, Talia, Melpomene, ma non di verificare l'adozione dell'ordinamento esiodeo. Le pessime condizioni di conservazione del rilievo di Arles W. 12 rendono incerte le identificazioni delle muse e la loro successione.

[31] Per il mosaico di Mileto v. Th. Wiegand, SBBerlin 1901, II p. 912; Idem, AA 16, 1901, p. 198; K. Parlasca, op. cit., p. 142, n. 13; è un mosaico con busti di muse individuati da iscrizioni coi nomi. Mancano sia una descrizione particolareggiata, che una documentazione fotografica. Nel mosaico di Salona, come in quelli di Arroniz (cfr. per il mosaico di Arroniz A. Fernández de Aviles, AEspA 18, 1945, pp. 342sgg., fig. 14; BullCom 74, 1951/52, p. 45, fig. 20; K. Parlasca, op. cit., n. 25, p. 142 e Ministero de Educación y Ciencia, Museo Arqueologico Nacional, Las Nuevas Salas de Antiguidades Ibericas y Clásicas, Madrid 1972, con tavola a colori), di Monnus a Treviri e di Gerasa (v. supra n. 27) le numerose lacune impediscono di accertare l'adozione della successione esiodea, di cui presentano tutti alcuni raggruppamenti parziali. P. Moreno (v. supra n. 29) infondatamente ritiene certa la successione esiodea nel mosaico di Salona, e C. Panella, StudiMisc cit., p. 18 estende ancor più infondatamente questa certezza ai mosaici di Monnus, di Gerasa e di Arroniz.

[32] V. infra, pp. 109sgg.

[33] Wegner raccoglie nel 'Corpus' 237 esemplari, tra cui una decina di pezzi da lui ritenuti falsi o non pertinenti (W. 11 Aquileia, W. 14 Basilea, W. 34 Kansas City, W. 35 Kopenhagen, W. 46 Napoli, W. 98 Catacomba di Callisto, W. 120 Vaticano, W. 168 Palazzo Mattei, W. 222 Siena). Il sarcofago di Kansas City W. 34 espunto da Wegner come falso è attribuito dal suo editore C. C. Vermeule in: Festschrift für F. Matz, Mainz 1962, p. 103 tav. 29, 1 all'età antonina; concordano con questa valutazione H. Gabelmann, Bonn Jbb 168, 1968, p. 540 e K. Fittschen, Gnomon 44, 1972, p. 489.; cfr. infra Addenda, pp. 150ss. La valutazione del rilievo della collezione Chigi (Siena W. 222), che Wegner ritiene una rielaborazione rinascimentale del rilievo del Vaticano W. 120, è assai controversa; mi sembrano però convincenti le argomentazioni di Fittschen, Gnomon 44, 1972, p. 495 a sostegno della tesi che si tratti di una copia romana di un originale greco. V. in proposito anche E. Bielefeld, Gymnasium 75, 1968, p. 333 s. e H. Gabelmann in BonnJbb 168, 1968, p. 540. Per i rapporti ipotizzati tra il rilievo Chigi e la plastica greca del IV secolo v. I. Linfert Reich, Musen und Dichterinnenfiguren des vierten und frühen dritten Jahrhunderts, Diss. Freiburg, Köln 1971, p. 136 e bibliografia ivi citata. Il sarcofago

La produzione dei sarcofagi con muse copre un arco di tempo che va dalla metà del II alla fine del IV secolo e, pur concentrata nelle botteghe dell'urbe, aveva raggiunto un livello notevole anche negli ateliers della Asia Minore. Anche gli artigiani dell'Attica avevano accolto il tema delle muse nel loro repertorio e, per quanto è possibile giudicare da un frammento di Milano studiato da Gabelmann e dai due frammenti appartenenti ad uno stesso sarcofago[34] (M. Vaticano W. 143; Vienna W. 229), citati da Wegner, lo avevano trattato con estrema raffinatezza. Una significativa testimonianza della richiesta e della diffusione dei sarcofagi con muse ci viene, oltre che dalle frequenti esportazioni[35], dai due rozzi esemplari di Lisbona W. 41[36] e di Tarragona W. 223[37], opera di artigiani locali.

---

strigilato di Copenhagen W. 35, che Wegner espunge come „*plumpe Fälschung*" è giustamente messo in rapporto da Fittschen con la produzione del IV sec. d. C. e in particolare con l'esemplare di S. Saba W. 188. Corretta appare anche l'osservazione di Gabelmann che rileva come la frontalità di Melpomene e la rigidità del panneggio nel frammento di Londra W. 46 non siano singolari e sospette come pare a Wegner, ma rientrino chiaramente nei canoni stilistici della produzione più tarda. Oltre ai quattordici esemplari, tra sarcofagi e frammenti, che Fittschen raccoglie ad integrazione dell'opera del Wegner si vedano il frammento degli inizi del IV secolo (Cat. Sotheby, 27 novembre 1967, p. 77, n. 35) e il rilievo di produzione attica, a Milano (v. infra n. 34), citati da Gabelmann. Per altri esemplari mancanti nel Corpus di Wegner vedi anche L. Paduano Faedo, SCO 19—20, 1970—71, pp. 442—49; C. Vermeule, N. Neuburg, Catalogue of Ancient Art in the J. Paul Getty Museum, 1973, n. 90; N. Himmelmann, AnnPisa, S. III, IV, 1, 1974, p. 156, tavv. IX—XI. Particolare rilievo merita il sarcofago di Civita Castellana, al Museo di Villa Giulia, che appartiene alla fase iniziale della produzione romana, poiché mostra chiare affinità stilistiche e tipologiche con il sarcofago del Louvre W. 75 che v. M. Moretti, Nuove scoperte e acquisizioni nell'Etrutia Meridionale, Roma 1975, p. 259, n. 8. Cfr. infra Addenda, pp. 150ss.

[34] Per il frammento del Museo Vaticano e del Museo di Vienna si vedano: H. Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien, V, Leipzig 1882, p. 286, n. 726; G. Kaschnitz Weinberg, Sculture del Magazzino del Museo Vaticano, Città del Vaticano 1936, p. 226, n. 517, tav. 85; F. Eichler, OeJh 36, 1946, pp. 91sgg., tav. 22; B. G. Kallipolitis, Χρονολογική κατάταξις τῶν μετὰ μυθολογικῶν παραστάσεων ἀττικῶν σαρκοφάγων τῆς ῥωμαϊκῆς ἐποχῆς, Atene 1958, p. 33, n. 221; A. Giuliano, Il commercio dei sarcofagi attici, Roma 1962, p. 67, n. 438; p. 83, n. 389; Wegner, p. 59, n. 143, tav. 4b; p. 89, n. 229, tav. 4c; p. 142. Per il frammento di Milano v. H. Gabelmann, Die Werkstattgruppen der oberitalischen Sarkophage, Bonn 1973, pp. 25—9, tav. 5, 2. Si tratta di un frammento con due muse e Apollo citaredo. Nel frammento di Aquileia W. 11 Gabelmann vede una copia locale di un esemplare di produzione attica, contemporaneo al frammento di Milano, anteriore ai frammenti di Vienna e del Vaticano.

[35] Sono certamente di produzione romana gli esemplari di Belem W. 12, di Marsiglia; W. 53, di Murcia W. 57, e di Tebessa W. 224.

[36] Cfr. A. Fernández de Aviles, AEspA 17, 1944, p. 352, n. 41, tav. 14a; A. García y Bellido, Esculturas Romanas de España y Portugal, Madrid 1949, pp. 233 sg., n. 256, tavv. 191—193; Wegner, n. 41, p. 22, tavv. 131b, 134, 140e. Si tratta di un esemplare della seconda metà del III secolo, decorato sulla fronte con le nove muse, al centro il defunto in vesti militari, sui lati brevi un genio con face.

[37] Cfr. A. Fernández de Aviles, AEspA 17, 1944, pp. 366sg. n. 7, fig. 13; A. García y Bellido, Esculturas Romanas de España y Portugal, pp. 228sgg., n. 254, tav. 188; Wegner, n. 223, p. 85, tavv. 131a, 133. La fronte di sarcofago a fregio, databile alla seconda metà del III secolo, è ornata con la raffigurazione delle nove muse, al centro delle quali è Apollo.

1. La produzione romana

a) I sarcofagi a fregio

I primi esemplari di sarcofagi con muse sono creazioni di età adrianea, in cui le muse sono raffigurate in un boschetto[38]; gli alberi scandiscono la composizione senza isolare le figure. Nei sarcofagi di Villa Medici W. 214[39] e di Villa Vigna Pacca W. 218[40], che ripetono le stesse iconografie[41] e uno schema compositivo simile, la raffigurazione è costruita intorno a un asse centrale: la figura di Calliope, frontale; a destra e a sinistra di essa le sorelle conversano due a due, resta un po' più isolata Urania. Il senso di pacato raccoglimento della scena, che non ritroveremo più, è accentuato dal fatto che le muse escludono colui che guarda, volgendosi l'una verso l'altra, Tersicore addirittura ci dà le spalle.

Negli esemplari adrianei, e in particolare nel sarcofago di Villa Medici W. 214, lo sfondo neutro su cui le figure si disegnano accentua l'ariosa luminosità del rilievo, ben capace di esprimere il nuovo senso del classico che matura in questo periodo.

---

[38] Oltre ai sarcofagi citati di Villa Medici e di Villa Vigna Pacca, il tema delle muse nel bosco compare anche su una fronte di sarcofago a fregio dell'Ermitage, databile verso la metà del II secolo. Apollo citaredo vi è raffigurato tra le nove muse; v. Wegner, n. 38, p. 21, tav. 2b (restaurato in maniera errata).

[39] Per la fronte di sarcofago di Villa Medici, v. A. Trendelenburg, Anndell'Ist 43, 1871, pp. 28sg., tav. D, E b; F. Matz—F. von Duhn, II, p. 405, n. 3266; Bie, pp. 53,58; Reinach RR, p. 311,3; M. Cagiano de Azevedo, Le antichità di Villa Medici, Roma 1951, p. 71, n. 57, tavv. 29,45; Wegner, n. 214, p. 81, tav. 1 (con elenco dei disegni); C. Panella, StudiMisc cit., pp. 23sg. La fronte, ricomposta da due frammenti (L. m. 1,46 × 0,38) è ben conservata.

[40] Cfr. G. P. Campana, Bdell'Ist 1834, p. 131; A. Michaelis, Anndell'Ist 30, 1858, p. 327; H. F. Wieseler, Anndell'Ist 33, 1861, p. 122, n. 1; A. Trendelenburg, Anndell'Ist 43, 1871, pp. 27sg., tavv. D, E a; H. Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien, III, Leipzig 1878, p. 248; F. Matz—F. von Duhn, II, p. 406, n. 3267; C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, Berlin 1904, III, 2, pp. 265sg., n. 211, tav. 69; Reinach, RR III, p. 232, 3—5; Cumont, Symb. Fun. p. 317, n. 3; Wegner, n. 218, p. 83, tav. 2a; C. Panella, Studi Misc cit., pp. 23sgg.; L. Paduano Faedo, SCO 19—20, 1970—71, p. 444. La fronte del sarcofago ed i lati brevi ci sono noti solo dai disegni del Trendelenburg; sappiamo che furono rinvenuti ad Ostia nel 1831 dal cardinale Pacca e che Robert li vide nel 1885 a Vigna Pacca; più tardi i lati brevi finirono sul mercato antiquario. La costruzione del rilievo e l'iconografia delle muse sono assai vicine all'esemplare di Villa Medici; il disegno non ci permette considerazioni stilistiche. Da sinistra la prima musa è forse Polimnia avvolta nel mantello; Wegner ritiene che la musa con *volumen*, che occupa il secondo posto nel rilievo, sia un fraintendimento del disegno (o un cattivo restauro) dell'Euterpe del tipo Villa Medici. Nel gruppo successivo, rispetto al rilievo di Villa Medici, Talia sostituisce Erato, restano Tersicore volta verso Talia e Calliope isolata dopo un albero. All'estremità destra del rilievo sta un gruppo formato da Urania, con globo nella sinistra, volta verso Erato, che ripete quasi identico lo schema di Tersicore, ma volge indietro il capo verso Clio, la quale, raffigurata di profilo, regge un dittico aperto nella destra. Clio afferra con la sinistra un lembo del mantello di Erato, ma questo atteggiamento insolito è imputabile a un fraintendimento del disegnatore o del restauratore. Sul lato breve di sinistra la scena del supplizio di Marsia, su quello di destra, invece, la contesa di questi col dio. Questo tema ricompare anche sui lati brevi del sarcofago di S. Paolo fuori le mura W. 184, databile agli anni 270—80, che presenta sulla fronte otto muse e la coppia dei defunti seduti (v. infra p. 93).

Alla prima età antonina va attribuito secondo Wegner l'interessante sarcofago del Louvre W. 75[42] (tavv. 2—3), in cui la rappresentazione del consesso delle muse viene ritmata dai pilastrini; ad essi s'appoggiano alcune delle figure che si stagliano sullo sfondo neutro con una nitidezza quasi metallica.

---

[41] Cfr. supra p. 70, n. 8; il sarcofago di Villa Vigna Pacca differisce dal rilievo di Villa Medici per l'iconografia di Erato, che in esso è modellata su quella che caratterizza Tersicore in entrambi gli esemplari.

[42] E. Gerhard, AZ 1, 1843, p. 115, W. Froehner, Notice de la sculpture antique du Musée Impérial du Louvre I, Paris 1869, p. 350sgg., n. 378a; A. Trendelenburg, Anndell'Ist 43, 1871, p. 71; J. Bernoulli, Griechische Ikonographie, I, München 1901, pp. 23sg., pp. 203sg.; Reinach, RR III, p. 196, 1—3; G. Lippold, RM 33, 1918, p. 92; e Id., Griechische Porträtstatuen, München 1912, p. 54, fig. 6; E. Michon, Catalogue sommaire des marbres antiques au Musée du Louvre, Paris 1922, p. 116, n. 475; H. I. Marrou, Μουσικὸς ἀνήρ, Grenoble 1938, p. 91sg., n. 90; Cumont, Symb. Fun., p. 310, tavv. 32, 33; H. Buchtal, The Miniatures of the Paris Psalter, London 1938, tav. 18; L. Curtius, RM 59, 1944, p. 46, fig. 13; G. Kleiner, Inspiration des Dichters, Berlin 1949, pp. 47sg., figg. 14 e 15a, b; J. Hackin, Nouvelles recherches archéologiques à Begram, Paris 1954, p. 134, n. 6, fig. 451; F. Matz, Ein römisches Meisterwerk, JdI ErgHeft 19, 1958, p. 173, n. 32; N. Himmelmann Wildschütz, MarbWPr 1959, p. 29, n. 33 e Id., in: Festschrift für F. Matz, Mainz 1962, p. 123, n. 70; Wegner, n. 75, p. 36, tavv. 3—6; 13e; 135; C. Panella, StudiMisc cit., pp. 23sgg.

La cassa (L. m. 2,05 × 0,92) è completa di coperchio, con motivo di satiri e menadi sdraiati a banchetto sull'attico; nei timpani laterali, a sinistra è un grifo accovacciato vicino a una testa di ariete (molto restaurato), a destra un cane (molto restaurato) e un orso accoccolato, negli angoli due maschere. Sulla fronte del sarcofago sono raffigurate le nove muse; il carattere generico di alcune iconografie ci pone nell'impossibilità di attribuire con certezza un nome a ciascuna raffigurazione. L'identificazione è possibile per la seconda musa da sinistra, Talia (con maschera e *pedum*), per la quarta, Euterpe, che ha doppi flauti, per la quinta, Polimnia, appoggiata a un pilastro di roccia, con un'iconografia che troviamo per la prima volta nell'esemplare di Leningrado W. 38 e che diverrà poi canonica. Riconosciamo inoltre Erato nella settima musa, con grande cetra, Urania nell'ottava, con globo e *radius* e Melpomene nella nona musa, con la maschera tragica sul capo (v. infra). Con qualche margine di dubbio si può supporre che la sesta musa con dittico vada identificata con Clio e che la prima musa, ammantata e appoggiata a un pilastrino con *volumen* nella sinistra, sia Calliope. Per esclusione, quindi, la terza musa ammantata, priva di attributi, che si appoggia con una mano a un pilastrino dovrebbe essere Tersicore. A un sostegno simile si appoggiano anche la prima, la seconda, l'ottava musa; le acconciature delle muse richiamano, secondo Wegner, quella di Faustina minore nei suoi anni giovanili. Particolarmente interessanti le raffigurazioni dei lati brevi. A sinistra un personaggio maschile, raffigurato come filosofo, siede su uno sgabello, alle sue spalle un elemento architettonico, un arco su lesene a scanalature rudentate, suggerisce una porta. Davanti al filosofo sta una figura femminile dal capo velato che si appoggia col busto e col gomito sinistro a un pilastro, e incrocia la gamba sinistra sulla destra. È questa la prima attestazione sui sarcofagi del motivo del poeta con la musa. Nel lato breve di destra c'è una raffigurazione analoga. Una figura filosofica siede su un seggio pieghevole sotto un albero nodoso, e si volge con gesto oratorio verso una figura femminile che, in piedi davanti a lui, gli porge con la destra un polittico, mentre con la sinistra si appoggia a un lungo bastone, incrociando la gamba sinistra sulla destra.

La salda costruzione delle figure e la corposità del panneggio richiamano le raffigurazioni delle province sui rilievi dell'Hadrianeum[43].

Sui sarcofagi dell'ultimo quarto del II secolo tra le muse appare Apollo e non di rado anche Atena. Il capostipite della serie dei sarcofagi con Apollo in cui, pur con notevoli diversità iconografiche, il tema si ripete fino agli inizi del IV secolo, è il sarcofago di Firenze W. 28[44], che si può porre al 170 circa.

Il dio vi appare al centro della fronte, nel mezzo dell'assemblea delle muse, in piedi, accanto al tripode su cui posa la cetra. Sui sarcofagi Apollo compare come citaredo e Atena mostra sempre tratti guerrieri, abbastanza simili a quelli della Parthenos. I tipi iconografici usati nei sarcofagi per queste due divinità sono estremamente varii[45] e provano la mancanza di un modello canonico.

Il tema del consesso delle muse, cui partecipano Apollo e Atena, domina la produzione romana degli ultimi decenni del II secolo; dopo i sarcofagi di Monaco W. 55[46] e di Berlino W. 16[47], si pone l'esemplare di

---

[43] Per i rilievi dell'Hadrianeum, appartenenti probabilmente alla decorazione del podio, si veda J. M. C. TOYNBEE, The Hadrianic School. A Chapter in the History of Greek Art, Cambridge 1934, pp. 152—59, tav. XXXIV—XXXV.

[44] Galleria degli Uffizi, inv. 1914, 129; v. H. DÜTSCHKE, Antike Bildwerke in Oberitalien, III, Leipzig 1878, p. 51, n. 88; G. A. MANSUELLI, Galleria degli Uffizi — Le sculture, I, Roma 1958, p. 225, n. 236 (lo ritiene adrianeo); WEGNER, n. 28, p. 16, tav. 4a, 104a e b; C. PANELLA, StudiMisc cit., pp. 23sgg.
La fronte del sarcofago è molto mal conservata (L. m. 1,84 × 0,40), rilavorata in modo tale da rendere difficile le considerazioni stilistiche. La prima musa era, forse, Clio (manca l'avambraccio destro), il braccio sinistro era puntato al fianco; la seconda musa era Calliope, riconoscibile dall'atteggiamento, anche se manca la mano sinistra, la terza è Talia (restano in alto sul fondo tracce del *pedum* a destra, a sinistra resti della maschera comica). Segue Polimnia, riconoscibile dall'atteggiamento (mancano il pilastro di sostegno e il braccio sinistro), le è vicina Melpomene con clava e maschera tragica. Apollo è al centro del rilievo, la clamide gli copre solo le spalle, il braccio destro è steso lungo il corpo (manca l'avambraccio); la posizione del braccio sinistro che doveva sorreggere lo strumento è stata modificata nella rilavorazione del sarcofago. Sul tripode restano tracce della cetra; seguono le due muse con strumenti a corda, ora assai danneggiati. L'ottava musa è Urania, con la stessa iconografia che la caratterizza sul sarcofago del Louvre W. 75 (mancano gli avambracci), nona infine Euterpe, riconoscibile per le tracce dei flauti sullo sfondo (mancano gli avambracci). I lati brevi sono meglio conservati della fronte; vi appaiono due grifi accovacciati. WEGNER confronta le ali dei grifi con quelle della Vittoria sulla colonna di Marco Aurelio.

[45] WEGNER, pp. 111sgg.

[46] Per il sarcofago di Monaco v. BIE, p. 59, n. III, 1; TH. BIRT, Die Buchrolle in der Kunst, Leipzig 1907, p. 177; A. FURTWÄNGLER, Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I. zu München, München 1910, p. 474, n. 326; M. MAYER, RE XVI 1, 1933, col. 754 s. v. Musai; O. BRENDEL, RM 51, 1936, p. 13, fig. 3; CUMONT, Symb. Fun. p. 319, n. 5; M. BORDA, Monumenti archeologici tuscolani nel Castello di Agliè, Roma 1942, p. 39; WEGNER, pp. 27sgg., n. 55, tavv. 24; 25; 41b; 137d, e; C. PANELLA, StudiMisc cit., pp. 23sgg.; H. GABELMANN, BonnJbb 168, 1968, p. 538. Il sarcofago è stato acquistato a Roma nel 1829 dalla collezione Albani.

[47] Cfr. per il sarcofago berlinese, che proviene dalla via Appia, E. GERHARD, AZ 1, 1843, pp. 113sgg., tav. 6; REINACH, RR II, p. 26,1; R. KEKULÉ VON STRADONITZ, B. SCHRÖDER,

S. Crisogono W. 180[48], in cui Atena sola, appoggiata alla lancia, occupa il centro della composizione.

Die Griechische Skulptur (=Handbücher der Staatlichen Museen), Berlin 1906, p. 246; G. Kleiner, Inspiration des Dichters, pp. 46sg., fig. 16; H. I. Marrou, Μουσικὸς ἀνήρ, pp. 152sgg. n. 197; Cumont, Symb. Fun., pp. 290, 319, n. 5, fig. 65; Wegner, n. 16, p. 13, tavv. 22; 23; 41a; 142a; C. Panella, StudiMisc cit., pp. 23sgg.; L. Paduano Faedo, SCO, 19—20, 1970—71, p. 447. Il sarcofago è completo di coperchio.

Sulla fronte del sarcofago (L. m. 2,05 × 0,73) Apollo e Atena occupano l'estremità destra del rilievo, tra gli dei un albero d'alloro, su cui posa il corvo sacro al dio, ai piedi dell'albero il grifone. La prima musa tocca con la destra le corde di uno strumento posto su un pilastrino; il restauro rende impossibile capire se si trattasse in origine di una lira o di una cetra, le piccole corna che lo ornano attualmente sono di restauro (cfr. Wegner, tav. 23a); poiché anche lo strumento della nona musa è ampiamente restaurato e le maggiori dimensioni, che sole lo distinguono da quello della compagna, non sono caratterizzanti, non possiamo decidere quale delle due sia Tersicore e quale Erato. Alla musa che occupa la seconda posizione il restauratore ha attribuito una tavoletta; Gerhard la interpreta come Calliope, questa identificazione è accolta dal Wegner che sembra dubitare dell'esattezza del restauro. Peraltro la musa veste un manto trasverso che mi induce piuttosto a identificarla con Clio, cui si addice anche la tavoletta; ne consegue quindi che Calliope doveva occupare la lacuna attualmente colmata con due muse completamente di restauro. Polimnia, la terza musa, si appoggia a un sostegno roccioso (la testa è di restauro); le è vicina Urania (testa di restauro) la cui identificazione, benché la sinistra col globo sia di restauro, è resa sicura dai resti del *radius* nella destra. La quinta e la sesta musa sono interamente di restauro. Il settimo posto è occupato da Melpomene, con la maschera nella sinistra e la clava abbassata nella destra (mano e clava di restauro), le è accanto Talia, con la maschera nella sinistra, manca il *pedum* nella destra (mano sinistra, spalla destra e parte della maschera sono di restauro). Tra Talia e l'ultima musa è una maschera su un pilastrino. La nona musa ha il piede sinistro su un rialzo, sorregge con la sinistra lo strumento posato su un pilastrino e ne tocca le corde con il plettro stretto nella destra (braccio destro restaurato). Sullo sfondo è appeso un *parapetasma*. L'attico del coperchio è ornato al centro dalla *tabula inscriptionis* (per l'iscrizione v. CIL VI, 29339). Ai lati della *tabula* due piccoli rilievi con scene di scuola e di disputa filosofica; nel rilievo di destra compaiono tra l'altro due raffigurazioni di poeti con le muse. Il sarcofago berlinese è più o meno contemporaneo dell'esemplare di Monaco W. 55.

[48] Il sarcofago di S. Crisogono è edito per la prima volta da Wegner, p. 70, n. 180, tavv. 21; 140d; v. anche C. Panella, StudiMisc cit., pp. 23sgg.; H. Gabelmann, BonnJbb 168, 1968, p. 538.

Il sarcofago è molto danneggiato e corroso, sulla fronte (L. m. 1, 90 × 0,55) presenta la raffigurazione delle nove muse e di Atena, sui lati brevi una sfinge accovacciata: nel lato breve di destra la sfinge posa la zampa destra protesa su una ruota a quattro raggi. Sulla fronte Polimnia, che occupa la prima posizione da sinistra, si appoggia al pilastrino (priva del volto e degli avambracci), segue poi una musa completamente avvolta nel manto, attualmente priva di attributo, che Wegner identifica con Calliope, ma che ritengo debba essere Clio. Essa mostra infatti lo stesso tipo iconografico usato per Clio nei sarcofagi di Vienna W. 228, Woodyat W. 179 e Monaco W. 55, in cui questa musa, che stringe nella sinistra una tavoletta, è, come nell'esemplare in questione, la seconda da sinistra, raffigurata accanto a Polimnia. Calliope è da vedere senza dubbio nella nona musa (la cui identificazione Wegner ritiene impossibile); essa è raffigurata secondo un tipo iconografico ben noto nella statuaria e adottato per Calliope negli stessi esemplari di Vienna W. 228, Woodyat W. 179 e Monaco W. 55, in cui la musa, che è, come in questo esemplare, la nona, l'ultima del χορός, appare in posizione di rilievo accanto ad Apollo. La terza musa, con il piede sinistro su un rialzo roccioso, sosteneva con la sinistra uno strumento posto su un pilastrino e toccava le corde con la destra, come possiamo dedurre dalla posizione dell'omero. Lo strumento è quasi interamente perduto e l'identità della musa

La tranquilla paratassi delle piccole figure isolate che caratterizza gli esemplari di Monaco e di Berlino si ritrova ancora nella fronte di sarcofago del Museo dei Conservatori W. 125[49], che FITTSCHEN ritiene di poter porre già in età severiana. La produzione degli anni intorno al 220 sembra essere improntata a una nuova vivacità compositiva, un soffio di vitalità muove le singole figure, creando nelle rispondenze dei gesti l'organicità del contesto.

Un intenso colorismo e una composizione di piccole forme vivaci caratterizzano anche il sarcofago newyorkese W. 61[50], con la contesa tra

---

resta così incerta, come quella della sesta musa, anch'essa privata dello strumento; è infatti impossibile stabilire quale delle due sia Tersicore e quale Erato.

Talia, che occupa il quarto posto nel rilievo, teneva alta nella sinistra la maschera (mancano il volto della musa, parte del braccio sinistro, la maschera e il braccio destro). La quinta musa, che WEGNER dimentica nella sua descrizione, è riconoscibile come Euterpe per la traccia lasciata da un flauto sul panneggio e sul pilastrino che sostiene una maschera tra Talia ed Euterpe (la musa è priva delle braccia e del volto). Dopo Atena, acefala, vediamo una musa, la sesta (priva del volto), che sostiene con la sinistra lo strumento (manca il braccio sinistro e parte dello strumento), nella destra abbassata era il plettro (braccio destro parzialmente mancante); le è vicina Melpomene, identificabile per la presenza alla sua destra dei resti di una base su cui doveva posare la clava, tenuta nella destra abbassata (mancano avambraccio destro e clava). La musa, acefala, tiene sollevata nella sinistra una maschera, di cui restano poche tracce. Su un pilastrino a destra una seconda maschera (mancante del volto). L'ottava musa (priva del volto, del braccio destro e di parte del sinistro) è riconoscibile per i resti del globo nella mano sinistra. Sullo sfondo una cortina di dimensioni ridotte. Sebbene le pessime condizioni del rilievo disturbino una valutazione stilistica, WEGNER ritiene di poterlo attribuire alla fine del II secolo. GABELMANN, nella sua recensione al WEGNER, considera questo esemplare posteriore al sarcofago di Monaco W. 55, che egli riavvicina al sarcofago di Vienna W. 228.

[49] Per il sarcofago del Museo dei Conservatori vedi: MATZ—VON DUHN, II, n. 3274; H. STUART JONES, The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori, Oxford 1926, p. 161, Orti Mecenaziani, 13, tav. 59; D. BIOLCHI, Capitolium 18, 1943, p. 83, fig. 2; WEGNER, pp. 49sgg., n. 125, tav. 26a; C. PANELLA, StudiMisc cit., pp. 23sgg; K. FITTSCHEN, Gnomon 44, 1972, p. 492.

[50] Per il sarcofago di New York, proveniente da Firenze, H. DÜTSCHKE, Antike Bildwerke in Oberitalien, II, Leipzig 1875, pp. 183sgg., n. 404; G. M. A. RICHTER, BullMetropM 5, 1910, p. 275 fig. 1; vol. 14, 1919, fig. 17; REINACH, RR II, p. 207, 1; CUMONT, Symb. Fun., p. 325sg., tav. 35, 1; G. GULLINI, Bd'A 34, 1949, p. 59, n. 31; M. BORDA, Monumenti archeologici tuscolani, p. 46, n. 256; TH. KLAUSER, JbAChr 6, 1963, p. 91, tav. 10b; WEGNER, p. 31, n. 61, tav. 32; R. TURCAN, Les sarcophages romains à représentations dionysiaques, Paris 1966, p. 280; TH. KRAUS, Das römische Weltreich, Berlin 1967, fig. 246a; H. GABELMANN, BonnJbb 168, 1968, p. 541; K. FITTSCHEN, Gnomon 44, 1972, p. 490.

Sulla fronte del sarcofago (L. m. 1, 95 × 0,55) è raffigurata la contesa tra le muse e le sirene alla presenza di Minerva, Giove e Giunone.

Le muse appaiono anche su alcuni sarcofagi col mito di Marsia, nelle stesse iconografie che le caratterizzano sui sarcofagi con muse; esse hanno una funzione marginale nella narrazione del mito e pertanto sono generalmente raffigurate su un piano molto arretrato, così che l'affollarsi delle figure lascia intravedere solo le loro teste (ROBERT, Sarkophagreliefs III, 2, tavv. LV—LVIII, nn. 200—201; 203; 205—209; WEGNER, pp. 114—115, tavv. 147—148).

Nel sarcofago Altobelli-Zinsler, in cui abbiamo la completa raffigurazione del χορός, possiamo riconoscere solo Polimnia, posta alle spalle di Marsia. Il lato breve di destra, in questo esemplare, mostra un'insolita variante del motivo poeta — musa. Alla raffigule muse e le sirene, che WEGNER pone già negli anni verso la metà del III secolo, accostandolo al sarcofago di Agliè. TURCAN[51] ritiene che questo sarcofago sia stato prodotto dalla stessa bottega da cui sono usciti i due sarcofagi di Saint Médard d'Eyrans, uno con Arianna, l'altro con Endimione, che MATZ[52] attribuisce allo stesso atelier del sarcofago Badminton con stagioni. Alle maestranze che hanno creato questo sarcofago il GABELMANN[53] pensa si debbano anche gli esemplari di S. Simeon e di Agliè[54]

---

razione del poeta seduto è stata sostituita la figura di Apollo, con le sole spalle coperte dalla clamide, rappresentato mentre siede davanti a Polimnia in ascolto; egli si appoggia col braccio sinistro alla cetra, posata anch'essa sul seggio. Nel sarcofago del Louvre 203 sono raffigurate solo cinque muse e tra queste sono riconoscibili unicamente Talia, posta tra Marsia e Apollo, e Urania, nel gruppo che occupa la destra del rilievo; Urania compare anche nel frammentario sarcofago Torlonia, accompagnata da Calliope. Melpomene, con la clava appoggiata alla spalla sinistra e la maschera alta nella destra, fa da cardine tra la scena della invenzione dei flauti e quella della contesa, nell'esemplare di Palazzo Doria; delle altre muse possiamo identificare solo Euterpe, posta vicino a Latona, nella scena centrale. Nell'esemplare di Copenhagen sette muse compaiono nella raffigurazione del mito sulla fronte, l'enneade è completata da due muse che ornano il coperchio. Nel rilievo della fronte possiamo identificare Euterpe nella musa posta alle spalle di Marsia, ed Erato nella musa con plettro nella destra, posta tra i due contendenti (restano tracce del plettro sulle vesti, Tersicore è raffigurata sul coperchio). Il gruppo delle muse si chiude con una raffigurazione di Melpomene con la maschera scostata dal volto e spinta alla sommità del capo, secondo un'iconografia assai rara sui sarcofagi, che trova confronto solo nel sarcofago del Louvre W. 75, uno dei primi *Musensarkophage*.

Il sarcofago di Genzano, ornato al centro della fronte con un clipeo, mostra una composizione assai più semplice degli esemplari citati; nella scena di sinistra Calliope accompagna Marsia, mentre Euterpe e una seconda musa non identificabile assistono Apollo nella parte destra del rilievo. TURCAN (op. cit., pp. 275—276) ritiene questo sarcofago contemporaneo del sarcofago Torlonia con *thiasos* dionisiaco e lo pone nel periodo 220—240; egli rileva che l'acconciatura del ritratto femminile sul clipeo richiama quello di Julia Paula e Aquilia Severa, ma ritiene che il sarcofago non possa porsi dopo il 230. Lo studioso considera questo esemplare e il sarcofago Torlonia con *thiasos* dionisiaco prodotti minori della bottega da cui sarebbero usciti sia il sarcofago di Acilia che quello di Palazzo Doria Pamphili con Marsia.

[51] R. TURCAN, Les sarcophages romains à représentations dionysiaques, p. 280.

[52] F. MATZ, Ein römisches Meisterwerk, pp. 143sgg., tavv. 176, 23, 24a.

[53] H. GABELMANN, BonnJbb 168, 1968, p. 539.

[54] Per il sarcofago di Agliè v. M. BORDA, Monumenti archeologici tuscolani, pp. 37sgg., n. 20, tav. 39; G. LILLIU, Studi Sardi 7, 1947, Notiziario bibliografico 7; G. PESCE, Sarcofagi romani in Sardegna, Roma 1957, pp. 118sgg., n. 70; tavv. 109sgg., figg. 144—146; WEGNER, p. 9, n. 2, tavv. 35; 45b; 47a; 49a. C. PANELLA, StudiMisc cit., pp. 23sgg.; L. PADUANO FAEDO, SCO 19—20, 1970—71, p. 449; H. GABELMANN, BonnJbb 168, 1968, p. 539.

Il sarcofago, rinvenuto in Sardegna, presenta sulla fronte (L. m. 1,84 × 0,62) le nove muse con Apollo e Atena. La prima musa è Polimnia che, appoggiata a un pilastro roccioso, tocca la spalla della vicina Euterpe, che tiene i doppi flauti uno per mano (il braccio e il flauto sinistro sono perduti); tra Polimnia ed Euterpe sullo sfondo una meridiana, ai piedi di Euterpe una maschera. Seguono poi le due muse teatrali; Talia, con veste a rete e *bulla*, tiene alta nella destra una maschera comica (manca la mano sinistra che probabilmente stringeva il *pedum*), Melpomene posa la mano destra su una maschera, posta al suo fianco su un pilastrino, col braccio sinistro regge la clava appoggiata alla spalla. Quarta è Tersicore che sostiene col braccio sinistro la lira e ha nella destra abbassata il plettro. Il gruppo di Apollo e Atena interrompe la serie delle muse. Accanto alla dea com-

(tav. 4). Quest'ultimo, in cui le figure sono rese quasi a tutto tondo, con un senso plastico sicuro, che dà loro, nonostante le piccole dimensioni, un'eccezionale monumentalità, è senz'altro uno dei pezzi più significativi di tutta la produzione di sarcofagi con muse, direi quasi un punto nodale nel loro sviluppo tipologico e stilistico. La ricerca del colore, cui è subordinato lo studio dei corpi e del panneggio, giunge a risultati estremamente efficaci: la lucida superficie del marmo nei volti e nelle membra contrasta con lo spesso chiaroscuro delle chiome; il trapano, che solca di onde i capelli, fa sì che l'ombra si addensi sui volti, tra le labbra e negli occhi, velandoli di un'espressione patetica. Le premesse poste dal sarcofago di Agliè W. 2 sono sviluppate dal rilievo di Woburn Abbey W. 131[55] (tav. 5), le cui maggiori dimensioni accentuano la monumentalità delle figure, sentite nella loro snellezza con più raffinato plasticismo, particolarmente evidente nello slanciato corpo di Apollo. Il gioco delle luci e delle ombre nel panneggio e nelle chiome richiama puntualmente l'esemplare del castello piemontese, ma nei volti, pur segnati da un'espressione patetica, sembra che l'uso del trapano sia stato disciplinato da una sensibilità più raffinata. Proprio questa moderata utilizzazione del trapano induce il WEGNER a ritenere che il sarcofago preceda di qualche anno l'esemplare di Agliè; non credo questa caratteristica molto significativa in questo caso per una determinazione cronologica, penso piuttosto che essa vada intesa come sintomo di un'esecuzione più accurata. Come rileva giustamente il FITT-

---

pare Calliope, che tiene con tutte e due le mani un *volumen* chiuso, le è vicina Erato, con la cetra assicurata da una tracolla e sorretta con la sinistra, il plettro è stretto nella destra abbassata. Urania, col globo tenuto alto nella sinistra (manca la mano destra col *radius*), e Clio, priva attualmente di entrambe le mani, chiudono il ciclo. Il *parapetasma* è teso solo dietro il gruppo delimitato da Melpomene e Calliope. Nei lati brevi compaiono due figure di filosofi. Nel rilievo di sinistra il personaggio, seduto su un δίφρος, è avvolto nel *pallium*, e tiene nella sinistra un *volumen*, aperto e ripiegato su se stesso, mentre alza la destra con gesto declamatorio. Su un pilastro alle spalle del personaggio è una lampada. Nel rilievo di destra la scena è assai simile; qui, però, il filosofo si appoggia con la sinistra al δίφρος; sul pilastro alle spalle dell'uomo, al posto della lampada, è raffigurato un *volumen* aperto su un leggio.

[55] Per la fronte di sarcofago di Woburn Abbey cfr. BIE, p. 58, n. III, 2; E. GERHARD, AZ 1, 1843, p. 116, n. 19; REINACH, RR II, p. 541, 3; WEGNER, pp. 90sgg., n. 231, tav. 33b, 34, 42a, 43b, 45a; C. PANELLA, StudiMisc cit., pp. 23sgg.; K. FITTSCHEN, Gnomon 44, 1972, p. 496.
La fronte di sarcofago proviene da Roma, da Villa Giustiniani, misura 1,80 × 1,02, ed è incompleta. Vi compaiono infatti, oltre Apollo e Atena, sette muse; un'ottava, Polimnia, attestata dal 'Codex Coburgensis', è stata rintracciata da WEGNER (pp. 79sgg., n. 208, tav. 33a) nel Casino di Villa Doria Pamphili. La cornice superiore e quella inferiore sono di restauro: nella cornice inferiore rimane un pezzo originale con resti di un'iscrizione (CIG n. 6.324c). L'ultima musa del rilievo è stata restaurata come Talia, ma il modo in cui la musa tiene la maschera accostata al petto con due mani pare del tutto insolito e fa supporre che alla maschera comica, integrata dal restauro, vadano sostituiti lo stilo e la tavoletta di Clio. Talia sarebbe quindi con tutta probabilità la nona musa attualmente perduta. Sullo sfondo è tesa una cortina. Nel sarcofago di Woburn Abbey FITTSCHEN rileva giustamente, per la trattazione delle chiome e del panneggio, per le proporzioni e il plasticismo dei corpi, grosse affinità stilistiche con i due sarcofagi con stagioni Badminton e

SCHEN, le dimensioni del sarcofago di Woburn Abbey lo pongono con certezza sulla scia di esemplari monumentali come il sarcofago di Balbino[56] e portano pertanto a considerarlo tra la produzione degli anni intorno al 250.

Interpretazioni più convenzionali delle esigenze stilistiche espresse negli esemplari di Agliè e di Woburn Abbey ci sono offerte dai sarcofagi di Castellammare di Stabia W. 24[57] (tav. 26), di S. Maria del Priorato W. 183[58], e di Palazzo Rospigliosi W. 170[59], che appartengono anch'essi alla

---

Kassel, legati tra loro da rapporti genetici (infra p. 88); lo studioso attribuisce alla produzione di età gallienica tutti e tre i sarcofagi.

[56] Per il sarcofago di Balbino v. M. GÜTSCHOW, Das Museum der Praetextat-Katakombe, MemPontAcc 51, 1934—38, pp. 102sg., tav. 15, 3; N. HIMMELMANN WILDSCHÜTZ, in: Festschrift für F. Matz, p. 115, tav. 37, 2; O. PELIKAN, Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität, Praga 1965, pp. 83sg.; H. JUCKER, AA 81, 1966, p. 501, fig. 9.

[57] Per la fronte di sarcofago di Castellammare di Stabia cfr. M. BORDA, Monumenti archeologici tuscolani, p. 39; WEGNER, pp. 15sgg., n. 24, tavv. 36b; 42b, 46b; 49c, d; C. PANELLA, StudiMisc cit., pp. 23sgg.; L. PADUANO FAEDO, SCO 19—20, 1970—71, pp. 446; K. FITTSCHEN, Gnomon 44, 1972, p. 489.
Il rilievo (L. m. 2,10 × 0,76), rinvenuto nei pressi della Cattedrale nel 1874, è ornato dalle raffigurazioni di Apollo e Atena con le nove muse. La successione delle muse è la stessa che caratterizza il sarcofago di Agliè; vi sono però notevoli differenze iconografiche (v. infra) e compositive: Atena ad esempio è stata sospinta sul fondo e ne resta visibile solo la testa, al disopra della spalla di Apollo. Dell'ottava musa è visibile solo la testa e l'identificazione è possibile solo per esclusione: Urania infatti è respinta verso il fondo da Clio e dalla settima musa, caratterizzata dalla lira. Questo stesso strumento è attribuito anche alla quinta musa; vi è quindi un'ambiguità iconografica che rende difficile l'attribuzione dei nomi di Tersicore ed Erato. Un'indicazione per l'identificazione della quinta musa con Tersicore e della settima con Erato ci viene dalla successione delle Muse sul sarcofago di Agliè W. 2, che si ripete anche in questo esemplare come pure nei sarcofagi di S. Simeon W. 219; Lansdowne House W. 36; S. Maria del Priorato W. 183; Palazzo Rospigliosi W. 170; Museo Vaticano W. 137; Leningrado W. 37; serie parziali derivate dallo stesso ordine compaiono sul sarcofago del Museo delle Terme W. 131, del Louvre W. 43, di Villa Giustiniani W. 212. Questi sarcofagi presentano tra loro grosse differenze iconografiche che escludono la dipendenza da un modello figurativo comune.

[58] Per il sarcofago di S. Maria del Priorato cfr. E. GERHARD, AZ 1, 1843, pp. 115, n. 13; MATZ VON DUHN, II, pp. 416sgg., n. 3279; H. I. MARROU, Μουσικὸς ἀνήρ, pp. 68sgg., n. 57; p. 133, n. 155; M. BORDA, Monumenti archeologici tuscolani, p. 39; WEGNER, pp. 71sgg., n. 183, tavv. 36a, 44b, 46e, 47b, 49a; C. PANELLA, StudiMisc cit., pp. 23sgg.; L. PADUANO FAEDO, SCO 19—20, 1970—71, p. 446. Sulla fronte (L. m. 2,08 × 0,70) sono raffigurate le nove muse con Atena e il defunto. Sul lato breve di sinistra è un filosofo seduto che legge un *volumen* aperto, davanti a lui su un pilastro un altro *volumen* spiegato. Il lato destro è decorato anch'esso con un filosofo seduto con un *volumen* chiuso nella sinistra; il personaggio alza la destra con un gesto oratorio, e davanti a lui sta un fascio di *volumina* su un pilastro. Le muse sulla fronte sono disposte secondo l'ordinamento che caratterizza il sarcofago di Agliè (v. supra); al centro, nella posizione generalmente occupata da Apollo è il defunto togato, dal volto ancora abbozzato, che stringe nella sinistra un *volumen* semisvolto; alle sue spalle è una meridiana e ai suoi piedi una *cista* per i *volumina*. Il sarcofago appartiene alla produzione del terzo decennio del III secolo.

[59] Per la fronte di sarcofago di Palazzo Rospigliosi vedi: MATZ-VON DUHN II, p. 419, n. 3282; WEGNER, p. 66, n. 170, tavv. 37a, 39, 40 (con bibliografia dei disegni); C. PANELLA, Studi Misc cit., pp. 23sgg.; H. GABELMANN, BonnJbb. 168, 1968, p. 539. Il rilievo con la raffigurazione delle nove muse, nella stessa successione del sarcofago di Agliè, presenta al centro la defunta come Calliope, accanto ad Atena. Il rilievo, che secondo WEGNER si

serie dei sarcofagi con Apollo e Atena. Tutti questi esemplari, pur utilizzando schemi iconografici diversi, presentano lo stesso ordinamento nella successione delle muse. Questa caratteristica si ritrova anche nel sarcofago di Lansdowne House W. 36[60], in cui, per la prima volta in questa serie di sarcofagi, l'elemento umano compare nella raffigurazione del tema mitologico: il defunto, che indossa sulla *toga* il *pallium* filosofico, è ritratto al centro del rilievo, tra Hermes Psicopompo, che qui prende il posto di Apollo, e Atena. Hermes, raffigurato col piede destro su una base, ripete un atteggiamento del dio citaredo. Raffigurazioni dei defunti caratterizzano altri tre esemplari della serie: i sarcofagi di S. Simeon W. 219[61], in cui il ritratto dell'uomo è stato adattato al volto di Apollo, di S. Maria del Priorato W. 183 e di Palazzo Rospigliosi W. 170[62], in cui la figura del defunto, avvolto nel *pallium*, si sostituisce al dio, accanto ad Atena.

Nella seconda metà del III secolo sembra aver avuto la sua maggior diffusione la raffigurazione del defunto come docente, seduto tra le muse al centro della fronte. Nel sarcofago del Museo Torlonia W. 133[63] (tav. 7),

---

pone alla fine del secondo quarto del III secolo, contemporaneo cioè degli esemplari di Castellammare di Stabia e S. Maria del Priorato, è invece, secondo Gabelmann, un po' più tardo di questi.

[60] Per la fronte di sarcofago di Lansdowne House cfr. E. Gerhard, AZ 1, 1843, p. 116, n. 17; C. C. Vermeule, AJA 59, 1955, p. 131, n. 75; Wegner, p. 20, n. 36, tav. 31b; C. Panella, StudiMisc cit., pp. 23sgg.; H. Gabelmann, BonnJbb 168, 1968, p. 541. Le nove muse sono raffigurate nella stessa successione del sarcofago di Agliè, al centro della fronte sono Hermes, il defunto e Atena. Una cortina orna il fondo. Il rilievo si pone verso il 230. Il sarcofago è attualmente a Roma, sul mercato antiquario.

[61] Per il sarcofago di S. Simeon, proveniente da Roma, Palazzo Sciarra, già Barberini v. J. J. Winckelmann, Monumenti inediti, spiegati e illustrati, Roma 1767, pp. 56, 243, 247; A. Michaelis, AZ 22, 1864, p. 123, n. 22; Matz-von Duhn, II, pp. 409sg., n. 3272; C. Robert, Sarkophagreliefs, II, Berlin 1890, p. 157, n. 146; C. C. Vermeule, in: Festschrift für F. Matz, p. 106, tav. 30, 2; Th. Klauser, JbAChr 6, 1963, p. 85, n. 14; Wegner, pp. 83sg., n. 219, tav. 31a; C. Panella, StudiMisc cit., pp. 23sgg.; H. Gabelmann, BonnJbb 168, 1968, p. 539; K. Fittschen, Gnomon 44, 1972, pp. 494sg.
Il sarcofago, appartenente ora a una collezione privata californiana, è noto già agli eruditi del XVII secolo (v. Wegner cit.); presenta sulla fronte una composizione con la stessa successione delle muse adottata nel sarcofago di Agliè. Sui lati brevi: a destra Ulisse legato all'albero della nave, a sinistra resti della raffigurazione delle sirene. Wegner richiama per il ritratto del defunto quello del giovane Alessandro Severo e data il sarcofago verso il 230, rialzando la cronologia 250—270 proposta da Vermeule. Nella sua recensione al Wegner, Fittschen asserisce che la documentazione fotografica del ritratto del defunto gli permette di istituire un confronto non con i ritratti di Alessandro Severo, ma con quelli di Gordiano III; le affinità stilistiche che egli rileva tra il sarcofago di S. Simeon e quello di Balbino verrebbero a confermare una datazione intorno al 240.

[62] Si tratta del ritratto di una donna, raffigurata secondo uno schema in uso anche per Calliope.

[63] Per il sarcofago del Museo Torlonia v. C. L. Visconti, I monumenti del Museo Torlonia, Roma 1884—1889, n. 424; Reinach, RR III, p. 347, 1; W. Amelung, AA 31, 1927, p. 294, n. 1; G. Lugli, RAC 6, 1929, pp. 37sgg., fig. 2; G. Rodenwaldt, JdI 51, 1936, pp. 101sgg., tav. 5, fig. 9; H. I. Marrou, Μουσικὸς ἀνήρ, p. 102, n. 249; F. Gerke, Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit, Berlin 1940, pp. 107, 271sgg., 333, III, 4, 424, tav. 29; E. Wiegand, ByzZeit 41, 1941, p. 425; K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker, Basel 1943, pp. 182sg.; G. Rodenwaldt, in: CAH XII, Cambridge 1939 (Repr. 1961), p. 557, tav.

appartenuto al centurione L. Pullius Peregrinus, l'immagine dell'uomo che siede, leggendo un *volumen* spiegato, campeggia al centro del rilievo; davanti all'uomo sta, su un piano un po' più arretrato, una figura femminile velata nell'atteggiamento di Polimnia, che ha ancora il volto abbozzato, destinato a ricevere i tratti della sposa. Lo schema del poeta con la musa è qui inserito in una composizione più complessa; in secondo piano, infatti, sono raffigurati, ai lati del defunto, due gruppi di tre saggi, mentre su un piano ancor più arretrato compaiono le teste di otto muse; è chiaro l'intento di identificare la coppia rispettivamente col settimo saggio e la nona musa. Il sarcofago oltre a un arricchimento tematico e compositivo mostra una notevole finezza nell'esecuzione. La composizione di figure costruite con vigore che si infittiscono verso il fondo, creando nel succedersi dei piani una ricercata profondità spaziale, riallaccia questo esemplare al sarcofago Badminton con stagioni[64], cui lo legano anche singoli particolari: si osservi l'affinità evidente tra il volto dell'Oceano del sarcofago Badminton e quelli dei filosofi del nostro esemplare, in particolare nella trattazione della barba.

Il Fittschen ha accostato il nostro esemplare al sarcofago con stagioni di Kassel, che mostra, secondo lo studioso, un marcato classicismo, non avvertibile con tale intensità nel sarcofago Badminton. Questo va ritenuto, secondo Fittschen, una copia posteriore e attribuito alla produzione di età gallienica[65].

Riprendendo una vecchia valutazione di Rodenwaldt, Wegner ha ritenuto di poter attribuire il sarcofago della collezione Torlonia al

---

V, 198a; P. Piacentini, ArchCl 13, 1961, p. 81; N. Himmelmann Wildschütz, in: Festschrift für F. Matz, pp. 122sg., tav. 39; O. Pelikan, Vom antiken Realismus, cit. p. 109, fig. 16; Wegner, pp. 53sg., n. 133, tavv. 60—62, 64a—73a; Th. Kraus, Das römische Weltreich, n. 245b; H. Gabelmann, BonnJbb 168, 1968, pp. 539—541; B. Andreae, in: Opus Nobile. Festschr. z. 60. Geb. v. U. Jantzen, Wiesbaden 1969, p. 6; H. Blank, Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern, Roma 1969, p. 114, n. 94; R. Bianchi Bandinelli, La fine dell'arte antica, Milano 1970, p. 57, fig. 51; K. Fittschen, Gnomon 44, 1972, pp. 492sg. Le muse sono poste in secondo piano, così che nella maggior parte dei casi ne vediamo appena la testa, e questo rende difficile l'identificazione. Talia con veste traforata e *pedum* è facilmente riconoscibile nella seconda musa da sinistra, la maschera che appare sullo sfondo è tragica, e non appartiene dunque a questa musa, ma alla terza. Dietro la testa della defunta, dal volto abbozzato, spunta infatti l'estremità di una clava. Nella musa che appare sullo sfondo tra Peregrinus e la sua sposa possiamo identificare Euterpe, grazie alla *tibia* che si intravvede sotto il *volumen* del defunto. La quarta musa è probabilmente Tersicore, giacché sullo sfondo, vicino alla testa del filosofo, è appena visibile un corno della lira. Urania, riconoscibile dalla mano che regge il globo sullo sfondo, occupa il quinto posto; vicino a lei, chiaramente riconoscibile, è Calliope; la presenza della meridiana individua forse Clio nell'ultima musa del rilievo; sarebbe quindi ipotizzabile l'identificazione della prima musa a sinistra con Erato.

[64] Per il sarcofago Badminton cfr. F. Matz, Ein römisches Meisterwerk, pp. 1sgg., tavv. A—H.

[65] Matz (op. cit., p. 147) ritiene l'esemplare di Kassel una copia posteriore di circa un decennio al sarcofago Badminton, che egli pone negli anni tra il 220 e il 230 (op. cit. p. 129). Questa datazione del sarcofago Badminton è accolta anche da Turcan, Les sarcophages romains à représentations dionysiaques, p. 278.

quinto decennio del III secolo[66]; FITTSCHEN ne ha proposto invece una datazione un po' più alta (240—250), sia per il confronto da lui istituito col sarcofago di Kassel, sia per i legami, già notati da WEGNER e obiettivamente indiscutibili, tra il ritratto di Peregrinus e quelli imperiali da Balbino a Decio[67]. Egli osserva però che i morbidi passaggi di piani del volto impediscono di porre questo esemplare verso il 260[68]; una durezza di tratti ancora estranea al sarcofago Torlonia caratterizza, infatti, il grande sarcofago Ludovisi[69] con scene di battaglia, appartenente alla produzione romana di quegli anni. In alcuni esemplari della seconda metà del III secolo[70] la generale convenzione di raffigurare di profilo o di tre quarti il personaggio seduto cede all'esigenza di dar risalto all'immagine del defunto; abbiamo, quindi, una raffigurazione frontale del personaggio in cattedra in cui per ovviare all'appiattimento prospettico del rilievo si ricorre spesso all'espediente di divaricare le gambe e di porre a livelli diversi i piedi del defunto.

---

[66] WEGNER (p. 55) rileva che il ritratto di Peregrinus trova confronto con i ritratti imperiali da Balbino a Decio, e si pone, quindi, in una fase immediatamente pregallienica; contro questa valutazione prende posizione GABELMANN (BonnJbb168, 1968, p. 539) notando affinità (assai poco convincenti) tra la foggia della barba di Peregrinus e quella tipica di Gallieno.

[67] Cfr. B. M. FELLETTI MAJ, Iconografia romana imperiale da Severo Alessandro a M. Aurelio Carino, Roma 1958, pp. 38—47; pp. 140—192.

[68] N. HIMMELMANN WILDSCHÜTZ, in: Festschrift für F. Matz, p. 122, n. 69, ritiene il sarcofago Torlonia postgallienico e posteriore al sarcofago del Laterano W. 166.

[69] Per il sarcofago Ludovisi cfr. A. S. YEAMES, Ath 1, 1908, pp. 168sg.; E. STRONG, La scultura romana (tr. it), Firenze 1926, pp. 326sg., fig. 200; G. RODENWALDT, ZBK 57, 1922, pp. 119sgg., fig. 8; e ID., JdI 51, 1936, pp. 22sg.; M. GÜTSCHOW, RendPontAcc 4, 1934—38, p. 75, fig. 15; H. V. VON SCHÖNEBECK, RAC 14, 1937, pp. 289sgg.; P. G. HAMBERG, Studies in Roman Imperial Art, Copenhagen 1945, pp. 181sgg., tav. 44; R. BIANCHI BANDINELLI, Acme 5, 1952, p. 618; S. AURIGEMMA, Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano, Roma 1946, pp. 88sgg., n. 229, tav. 36; H. VON HEINTZE, RM 64, 1957, pp. 69—91; G. GULLINI, Maestri e Botteghe a Roma da Gallieno alla tetrarchia, Torino 1960, pp. 12sgg.; O. PELIKAN, Vom antiken Realismus, p. 116, tav. XIV.

[70] Ritengo vada accettata la datazione al 250—260, proposta da WEGNER, per il sarcofago di Palazzo Mattei 167, tav. 54a, in cui compare il defunto in cattedra, ritratto frontalmente al centro del rilievo. GABELMANN ritiene invece che il sarcofago Mattei W. 167 appartenga alla piena età gallienica, e vede in esso le premesse stilistiche del sarcofago Farnese W. 164, databile, secondo WEGNER, all'ultimo quarto del secolo. Il rilievo di Palazzo Giustiniani W. 165, tav. 54b, è stato composto con due frammenti appartenenti a due sarcofagi diversi. Il frammento di sinistra comprende le raffigurazioni di Talia, di Tersicore, del lettore seduto e della sua compagna, ritratta come Calliope, di Clio e di Urania. La testa di una musa compare sul fondo, tra il lettore e la sua compagna. Nel frammento di sinistra Euterpe, di nuovo, Urania e Calliope.
WEGNER rileva che il ritratto femminile di sinistra è stata adattato a un corpo maschile; egli pensa alla utilizzazione antica del sarcofago, prodotto per una coppia. La somiglianza dei volti lo induce a supporre che il sarcofago abbia accolto i corpi di due sorelle.
FITTSCHEN ritiene invece che la testa del ritratto adattata al corpo del lettore sia un'integrazione moderna e fonda la sua datazione solo sul ritratto di destra, che ricollega all'iconografia di Julia Mamaea, riportando il rilievo all'età severiana. Il ritratto che FITTSCHEN ritiene moderno presenta un'acconciatura che per la treccia appuntata alla sommità del capo richiama la tipica pettinatura di Salonina; se questa testa fosse un'integrazione moderna mostrerebbe una finezza antiquaria, in netto contrasto con l'utilizzazione del frammento, integrato con un rozzo pastiche. Non vedo quindi motivo di non ritenere antico l'adattamento del sarcofago. Per il fenomeno non infrequente della utilizzazione si veda ad esempio il sarcofago strigilato di Palazzo Corsetti, con clipeo al centro della fronte, con protomi leonine alle estremità (G. BOVINI, I sarcofagi paleocristiani, Città del Vaticano 1949, p. 132, fig. 118, p. 280, n. 43). Nel clipeo sono visibili un ritratto maschile e uno di fanciullo, adattato a un busto famminile. Vedi anche infra p. 93; tav. 10, il sarcofago di Palermo W. 68.

Il ritratto di un personaggio docente raffigurato frontalmente orna il centro del rilievo del Museo Laterano W. 116[71] (tav. 8), che è noto convenzionalmente come sarcofago di Plotino, secondo una vecchia identificazione del Rodenwaldt. Il defunto siede, con un *volumen* aperto tra le mani, fra due figure femminili velate; su un piano più arretrato sono raffigurati tre filosofi. Il rilievo non fa propriamente parte della serie dei sarcofagi con muse, ma ad essi si ricollega per la raffigurazione del gruppo centrale, evidentemente legata al motivo del poeta con la musa; lo sviluppo del tema dei sette sapienti, cui alludono le tre figure di filosofi, ricollega questo esemplare al sarcofago Torlonia W. 133. La rada composizione di figure plasticamente massicce, nella quale vien meno la ricerca di un illusionismo spaziale, richiama il sarcofago di Palermo W. 68[72], con la raffigurazione della coppia dei defunti accompagnati dalle muse, che Wegner attribuisce all'ultimo quarto del III secolo.

---

[71] Per la fronte di sarcofago del Museo Profano Lateranense, c. d. di Plotino, cfr. O. Benndorf-R. Schöne, Die antiken Bildwerke des Lateranischen Museums, Leipzig 1867, p. 153, fig. 87; Reinach, RR, p. 287, 3; G. Rodenwaldt, ZBK 33, 1923, pp. 122sgg.; Idem, Bonn Jbb 133, 1928, p. 234, tav. 21, 2; G. Lugli, RAC 6, 1929, p. 42sgg., fig. 7; U. von Wilamowitz-Möllendorff, Der Glaube der Hellenen, II, Berlin 1932, p. 524, n. 1; G. Rodenwaldt, JdI 51, 1936, pp. 102sgg., fig. 10, tav. 6; H. I. Marrou, Μουσικὸς ἀνήρ, p. 47sg., n. 17, fig. 7; Ch. Picard, RA 6, 1939, p. 303; P. E. Arias, La scultura romana, Messina ^{2}1943, p. 185; K. Schefold, Die Bildnisse, pp. 182sgg.; A. Grabar, CahArch 5, 1951, pp. 28sgg., fig. 5; R. Calza, Arte 38, 1953, pp. 203sg.; R. Bianchi Bandinelli, Bd'A 39, 1954, p. 209, fig. 16; H. von Heintze, RM 66, 1959, p. 187; G. Gullini, Maestri e botteghe in Roma, pp. 30sgg., tav. 17; K. Schefold, RM 68, 1961, p. 209; N. Himmelmann Wildschütz, in: Festschrift für F. Matz, pp. 122sg., tav. 30, 2; A. Frova, L'arte di Roma e del mondo romano, Torino 1961, p. 323, fig. 294; G. Becatti, L'arte romana, Milano 1962, p. 109, fig. 126; O. Pelikan, Vom antiken Realismus, p. 111, tav. XVII; Wegner, p. 47, n. 116, tavv. 64b, 70, 71; H. Gabelmann, BonnJbb 168, 1968, p. 541; B. Andreae, in: Opus Nobile. Festschr. z. 60. Geb. v. U. Jantzen, p. 7; K. Fittschen, Gnomon 44, 1972, p. 491.

La fronte di sarcofago non è completa, i margini laterali non sono, infatti, originali (L. m. 2,40 × 1,50). Al centro della composizione è raffigurato il defunto seduto tra due figure femminili, in piedi, alle due estremità del rilievo sono due figure maschili di tipo filosofico che stringono nella sinistra due volumi chiusi. A sinistra, sul fondo, tra la figura femminile e il personaggio seduto, è scolpito basso a rilievo il busto di un terzo filosofo. Raffigurazioni simili si ritrovano nel sarcofago di Murcia W. 57 in cui, dietro la raffigurazione del consesso delle muse, al centro del quale è la defunta ritratta come Calliope, compaiono a basso rilievo cinque teste filosofiche, e nel sarcofago di Palazzo Farnese W. 164, in cui due teste di filosofi sono scolpite sul fondo tra la prima e la seconda e tra l'ottava e la nona musa. Entrambi questi esemplari si pongono nell'ultimo quarto del secolo. Lo stesso motivo si ritrova anche nel più tardo esemplare di S. Saba W. 188 (v. infra p. 94).

[72] Per il sarcofago di Palermo v. F. Wieseler, Anndell'Ist 33, 1861, pp. 122sgg., tav. H; Bie, pp. 58sg., tav. IV, 3; J. Quasten, RQu 37, 1929, pp. 4sgg., n. 18, tav. 3; H. I. Marrou, RA 6, 1933, pp. 176sg.; Idem, Μουσικὸς ἀνήρ, p. 68, n. 58, p. 166, n. 216; B. Pace, Arte e Civiltà della Sicilia Antica, Milano 1938, II, p. 146, fig. 138; Cumont, Symb. Fun., p. 301, n. 3, tav. 27,2; G. M. A. Hanfmann, The Season Sarcophagus in

Lo studioso, che ricalca qui le orme del Rodenwaldt, pone il sarcofago del Laterano verso il 270, fondandosi sulla foggia della barba del ritratto che gli pare richiamare quella di Gallieno[73]. Convince assai di più il con-

---

Dumbarton Oaks, Cambridge (Mass.) 1951, I, p. 41, II, p. 21; A. W. Byvanck, BABesch 31, 1956, p. 38, fig. 6; V. Tusa, I sarcofagi romani in Sicilia, Palermo 1957, pp. 104sg., n. 46, fig. 109—13; P. Piacentini, ArchCl 13, 1961, p. 85, n. 1; N. Himmelmann Wildschütz, in: Festschrift für F. Matz, p. 119, n. 51; Wegner, pp. 33sg., n. 68, tavv. 66, 138a, b.

La cassa del sarcofago presenta sui lati brevi due figure di filosofi seduti; nel rilievo di destra l'uomo avvolto nel *pallium* siede su un δίφρος, tiene nella sinistra alzata un *volumen* semisvolto e accenna a un gesto oratorio con la destra; su una colonna davanti a lui sta un fascio di *volumina*, sullo sfondo è tesa una cortina. Nel rilievo di destra il motivo è variato (cfr. anche per la variante il sarcofago di Monaco W. 55, p. 81 n. 46); il saggio siede su un sedile con zampe leonine, e vi si appoggia con il braccio sinistro, la mano destra è levata nella declamazione; davanti al personaggio seduto è una colonna su cui posa una meridiana. La fronte è ornata con la raffigurazione della coppia dei defunti. A destra è la donna, il cui volto è stato trasformato in un volto maschile; siede e tocca con la destra le corde della cetra che posa nel grembo. All'altra estremità del rilievo siede l'uomo, su un seggio con zampe leonine; egli stringe nella sinistra un *volumen* semisvolto e alza la destra nel classico gesto oratorio.

La prima musa da sinistra è Tersicore; le è vicina su un pilastro la lira, davanti alla defunta è Calliope, avvolta nel mantello, segue poi Talia con veste teatrale e *bulla*; la musa posava la destra su una maschera posta su un pilastrino al suo fianco, manca il braccio sinistro. Vediamo poi Euterpe, con un flauto per mano; tra questa musa e Talia, sul fondo a basso rilievo, è raffigurato il busto di una musa identificabile, per esclusione, con Polimnia. Al centro del rilievo è Erato, con la cetra assicurata al petto da una cinghia. L'identificazione della musa a destra di Erato è difficoltosa, giacché mancano le mani e gli attributi. Tusa pensa trattarsi di Melpomene per il gesto della destra abbassata, che egli integra, evidentemente, con la clava, ma Melpomene è facilmente riconoscibile nell'ultima musa a destra; la musa in questione è, quindi, Clio che tende lo stilo verso un calamaio, ora mancante, quale vediamo nel sarcofago del Vaticano W. 138, assai simile all'esemplare palermitano. Urania col globo alto nella sinistra, e Melpomene che alza nella destra una maschera (dal volto ora mancante) concludono la composizione. Tusa fraintende il gesto dell'ultima musa e vede nella maschera danneggiata una corona, con cui ella si appresta a cingere il capo del defunto. Dietro la donna seduta, tra Tersicore e Calliope, sono i resti di una figura con lungo bastone, che Tusa interpreta come Calliope, prendendo il bastone per un *volumen*. Lo studioso inoltre identifica erroneamente con Apollo la musa con la cetra al centro del rilievo. Wegner cerca di conciliare l'interpretazione di Tusa con la sua supponendo che il sarcofago sia stato creato con Apollo citaredo al centro, e che successivamente la figura del dio sia stata trasformata in quella di Erato. Egli osserva che i due volti maschili dei defunti presuppongono il ritratto di Traiano Decio. Fittschen condivide la valutazione stilistica del ritratto adattato al corpo femminile, ma ritiene che si tratti di un volto infantile. Anche il personaggio maschile avrebbe secondo Fittschen un volto di fanciullo, ma con un tipo di pettinatura che lo riporta all'età gallienica; la differenza cronologica tra i due ritratti non è comunque tale da determinare una diversa valutazione del sarcofago, che si pone nel terzo quarto del III secolo.

[73] Per il ritratto di Gallieno v. B. M. Felletti Maj, Iconografia romana imperiale, pp. 52; 220—234; tavv. XL—XLIII; anche Gabelmann (Bonn Jbb 168, 1968, p. 539) riconosce un'affinità tra il ritratto di Gallieno e quello del c. d. Plotino, per la trattazione dell'occhio. Pelikan (Vom Antiken Realismus, p. 111) adotta una datazione al 260.

fronto proposto dalla VON HEINTZE[74], e ripreso dal FITTSCHEN[75], con il ritratto di Probo del Museo Capitolino[76], in cui compare, accentuata, la tendenza alla geometrizzazione dei tratti che caratterizza il volto del defunto. Assai simili mi sembrano la resa non naturalistica delle rughe sulla fronte, l'indurimento della linea del sopracciglio e la forma dell'occhio. La particolare foggia della barba, rada sul mento, e folta di lunghi ricci sul collo, deriva certo da quella adottata da Gallieno, ma la ritroviamo anche nel ritratto del Louvre, del c. d. Macrino, che la FELLETTI MAJ[77] identifica invece con Tacito. Anche i ritratti dei due personaggi femminili confermano l'appartenenza di questo esemplare agli ultimi anni del III secolo; l'acconciatura della donna di sinistra, che si richiama a quella di Salonina[78], è sembrata una conferma dell'attribuzione del rilievo all'età di Gallieno, ma questa viene smentita dalla pettinatura del personaggio femminile a destra, con la treccia che giunge molto oltre la sommità del capo, che trova confronti nell'iconografia monetale di Severina, moglie di Aureliano, e di Magnia Urbica[79], moglie di Carino, e ci riporta, quindi, all'ultimo quarto del secolo.

In questo periodo si pone anche una piccola *lenós* del Museo Vaticano, W. 139[80] (tav. 9), che ci offre una viva testimonianza della penetrazione del concetto del μουσικὸς βίος nella vita quotidiana di Roma. Il filosofo ritratto al centro della fronte è, infatti, un bambino, e le doti di saggezza e di dottrina attribuitegli in questa raffigurazione sono intese qui, soprattutto, come viatico per l'aldilà. Il bambino è raffigurato frontalmente mentre siede su un sedile con suppedaneo, avvolto nel *pallium* filosofico, nell'atteggiamento del maestro docente: stringe, infatti, nella sinistra un *volumen* semisvolto e alza la mano destra con solenne gesto oratorio. Gli sono compagne le muse, raffigurate anch'esse con tratti infantili; cinque muse bambine compaiono anche nell'alzata di un coperchio conservato al Museo delle Terme (W. 130)[81]. Il giovanissimo poeta è ritratto anche sul coperchio della *lenós*, vestito del *pallium* ed ha anche qui un volume nella sinistra e un polittico posato vicino; il cagnolino amico gli gioca accanto. Un adattamento di questo tipo presume una tradizione iconografica che renda leggibile e plausibile la traslitterazione infantile del tema. I due ritratti del bambino appaiono stilisticamente molto vicini al ritratto del c. d. Plotino sul rilievo del Laterano W. 116[82], sia per la conformazione del cranio, che per la forma dell'occhio e per la trattazione dei capelli. Si esclude così l'attribuzione agli anni intorno al 260, proposta da Wegner. All'ultimo quarto del secolo[83] ci riporta anche l'insistito uso del trapano che scompone geometricamente i ricci nelle chiome delle piccole muse.

---

[74] V. H. VON HEINTZE, RM 66, 1959, p. 189. La studiosa ritiene che la stessa officina abbia prodotto il sarcofago di Plotino e quello di Acilia. Nella sua recensione al WEGNER, C. PANELLA (ArchCl cit., p. 328) lamenta l'esclusione di questo sarcofago dal Corpus dei sarcofagi con muse; la presenza del c. d. sarcofago di Plotino, non propriamente appartenente alla serie, può giustificare una simile critica. Per il complesso problema dell'interpretazione e della datazione del sarcofago di Acilia si veda il recente lavoro di B. ANDREAE, in: Opus Nobile. Festschr. z. 60. Geb. v. U. Jantzen, pp. 1sgg., in cui l'esemplare viene inquadrato tra i sarcofagi con la rappresentazione di un *processus consularis*, alla luce della interpretazione del sarcofago c. d. dei due fratelli del Museo Nazionale di Napoli, fondatamente proposta da N. HIMMELMANN WILDSCHÜTZ, in: Festschrift F. Matz, pp. 110—124; cfr. da ultimo IDEM, Typologische Untersuchungen an Römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr., Mainz 1973, pp. 3—11. Si veda V. M. STROCKA, JdI 83, 1968, pp. 221sgg. per una recente riedizione del sarcofago napoletano.

[75] K. FITTSCHEN, Gnomon 44, 1972, p. 491, oltre a riprendere il confronto col ritratto di Probo proposto dalla VON HEINTZE, richiama per l'estrema vicinanza stilistica il ritratto di un coperchio di sarcofago dalla Catacomba di Domitilla, edito da J. KOLLWITZ, RM 59, 1944, pp. 157sgg., tavv. 26—28.

[76] V. B. M. FELLETTI MAJ, Iconografia romana imperiale, tav. LV.

[77] Ibidem, tav. LIV, 187; 188; p. 274. [78] Ibidem, p. 54; pp. 235—240; tav. XLIV, 144—146.

[79] Per l'iconografia di Severina v. B. M. FELLETTI MAJ, Iconografia romana imperiale, pp. 269—70, tav. LII, 178—180; per Magnia Urbica, ibidem, p. 285, tav. LIX, 204; vedi anche K. WESSEL, AA 61/62, 1946/47, pp. 66sgg.

[80] Il piccolo sarcofago (L. m. 1,16 × 0,90) proviene dalla Catacomba di Ciriaco ed è conservato nella Galleria dei Candelabri. Cfr. C. L. VISCONTI, BullCom 5, 1877, p. 141; E. CAETANI LOVATELLI, BullCom 8, 1880, p. 123; BIE, p. 59, n. 1, IV, 14; J. QUASTEN, RQu 37, 1929, p. 5, fig. 10, tav. 5; H. I. MARROU, Μουσικὸς ἀνήρ, p. 50, n. 18, p. 124, n. 134; CUMONT, Symb. Fun., pp. 339sg., tav. 40,1; G. LIPPOLD, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, III, 2, pp. 116sgg., tav. 54; G. M. A. HANFMANN, The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks, p. 21, n. 65; H. v. HEINTZE, RM 66, 1959, pp. 184sg., n. 25, tav. 48,1; WEGNER, p. 58, n. 139, tavv. 59, 69; C. PANELLA, StudiMisc cit., p. 23sgg.; M. LAWRENCE, AJA 72, 1968, pp. 404sg.; H. GABELMANN, Jbb 168, 1968, p. 542; K. FITTSCHEN, Gnomon 44, 1972, p. 494.

Contemporaneamente alla massima diffusione dei sarcofagi con la raffigurazione del solo defunto, come docente, in compagnia delle muse, abbiamo nella seconda metà del secolo la fioritura della produzione di esemplari con la raffigurazione della coppia dei defunti.

Gli sposi sono generalmente ritratti seduti, l'uno di fronte all'altro, la donna suona la lira o la cetra, l'uomo stringe nelle mani un *volumen*, si assiepano intorno a loro le muse. Tre sarcofagi (Palermo W. 68 [tav. 10], S. Paolo W. 184, Museo Vaticano W. 138)[84], databili al terzo quarto del

---

[81] Per il coperchio di sarcofago al Museo delle Terme vedi S. Aurigemma, Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano, p. 35, n. 73 e Wegner, p. 52, n. 130, tav. 142c, 145a; C. Panella, StudiMisc cit., pp. 23sgg.; L. Paduano Faedo, SCO 19—20, 1970—71, p. 447; K. Fittschen, Gnomon 44, 1972, p. 492.
Il coperchio, che appartiene a un sarcofago decorato sulla fronte con eroti in tiaso dionisiaco, è decorato sull'attico da due rilievi, ai lati della *tabula inscriptionis*. Si data all'ultimo quarto del III secolo.

[82] H. von Heintze, RM 66, 1959, pp. 184sg.

[83] K. Fittschen, Gnomon 44, 1972, p. 494.

[84] Per il sarcofago di Palermo W. 68 v. supra n. 72; per il sarcofago di S. Paolo W. 184 v. A. Michaelis, Anndell'Ist 30, 1858, p. 326; E. Wieseler, Anndell'Ist 33, 1861, p. 122,1; F. Matz, AZ 1873, p. 13, n. 5; Matz—von Duhn, II, pp. 412sgg., n. 3276; C. Robert, Sarkophagreliefs, III, 2, p. 266, n. 212, tav. 69; H. I. Marrou, Μουσικὸς ἀνήρ, p. 108, n. 109; Cumont, Symb. Fun., pp. 303sg., 317, tav. 28,2; H. P. L'Orange, ÖJh 49, 1952, p. 75sgg., figg. 25—26, 28; N. Himmelmann Wildschütz, in: Festschrift für F. Matz, p. 119, n. 51; Wegner, p. 72, n. 184, tavv. 67; 107a; 136; C. Panella, Studi Misc cit., pp. 23sgg.; K. Fittschen, Gnomon 44, 1972, p. 494 (n. 138). Sulla fronte del sarcofago (L. m. 2,32 × 1,13) sono raffigurate otto muse oltre alla coppia seduta, le cattive condizioni di conservazione permettono di identificare solo alcune muse.
Il sarcofago palermitano presentava lo stesso ordinamento del sarcofago del Museo Vaticano W. 138. Sui lati brevi sono raffigurati, a sinistra il supplizio di Marsia, a destra Apollo vincitore, che siede suonando la lira alla presenza di due saggi. L'Orange ha rilevato

III secolo, ci attestano il successo del motivo, di cui RODENWALDT ha ipotizzato l'origine licia[85]; lo studioso ne ha motivato la diffusione sui sarcofagi romani con l'influenza della produzione microasiatica, in cui lo schema in questione compare frequentemente. Nei più tardi esemplari di Porto Torres W. 80[86] (tav. 11) e di S. Saba W. 188[87] (tav. 12), appartenenti agli inizi del IV secolo, lo schema della coppia seduta e affrontata, circondata da muse, si fonde con la raffigurazione del χορός musaico guidato da Apollo citaredo. Questo tema, sebbene meno soggetto di altri a una immediata traduzione nel nuovo linguaggio dell'età tardoantica, per i suoi legami con la cultura ellenizzante, mostra nella sua realizzazione in questi esemplari la penetrazione della nuova cultura: la costruzione plastica dei corpi si è affievolita, il panneggio è scomposto dal trapano in un intrico di solchi, i volti hanno acquistato una nuova rigidezza nella fissità degli occhi dilatati.

b) I sarcofagi strigilati

Alla produzione dei sarcofagi a fregio, di maggiore impegno artistico ed economico, si affianca, già prima della metà del III secolo, una serie di

---

come l'Apollo del rilievo risenta di un sincretismo con Mitra, non si tratta, infatti, di un Orfeo come aveva creduto CUMONT. Il coperchio non è pertinente al sarcofago.
Per il sarcofago del Vaticano si vedano BIE, p. 59, n. IV, 16; TH. BIRT, Die Buchrolle, p. 186, fig. 120; W. AMELUNG, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, II, Berlin 1908, pp. 40sg., n. 13, tav. 5; H. I. MARROU, RA 6, 1933, p. 176,1; ID., Μουσικὸς ἀνήρ, p. 166, n. 215; CUMONT, Symb. Fun., pp. 301sg., tav. 28,1; G. RODENWALDT, JdI 55, 1940, p. 48, fig. 6; P. PIACENTINI, ArchCl 13, 1961, p. 85, n. 1; C. C. VERMEULE, TAPhS 56,2, 1966, n. 8708, fig. 204; WEGNER, p. 57, n. 138, tav. 68; C. PANELLA, Studi Misc cit., pp. 23sgg.; K. FITTSCHEN, Gnomon 44, 1972, p. 494.
La fronte di sarcofago (L. m. 2,36 × 1,16), molto restaurata, è decorata con la raffigurazione di otto muse con la coppia dei defunti seduti uno di fronte all'altro alle due estremità del rilievo. FITTSCHEN rileva che, a parte la seconda musa da sinistra, tutte le teste delle muse non sono antiche; egli rimanda per queste a un disegno di Cassiano Dal Pozzo, edito da VERMEULE, ma da questi erroneamente attribuito al sarcofago di S. Paolo W. 184. Il ritratto del defunto mostra, secondo FITTSCHEN, caratteri gallienici, mentre il ritratto della donna, probabilmente morta prima, si pone ancora nel secondo quarto del III secolo.

[85] G. RODENWALDT, JdI 55, 1940, pp. 40sgg.

[86] Il sarcofago, conservato nella cripta della Basilica di S. Gavino, proviene dalla necropoli romana, ed è probabilmente d'importazione. Cfr. J. WILPERT, I sarcofagi cristiani antichi, I, Roma 1932, p. 87; H. I. MARROU, RA 6, 1933, p. 176; IDEM, Μουσικὸς ἀνήρ, p. 163, n. 212; G. PESCE, Studi Sardi, voll. 10—11, 1952, pp. 169sgg.; IDEM, I sarcofagi romani di Sardegna, pp. 98sgg., n. 56, tavv. 107—112; FA 9, 1956, p. 265, n. 4202; WEGNER, pp. 39sgg., n. 80, tavv. 128a, 129, 130; C.PANELLA, StudiMisc cit., p. 23sgg.; K. FITTSCHEN, Gnomon 44, 1972, p. 491.
Sulla fronte oltre ad Apollo e alle nove muse è raffigurata la coppia dei defunti. Il defunto siede su un seggio con zampe leonine davanti alle ultime tre muse, ha nella sinistra un *volumen* aperto e ripiegato su se stesso e alza la destra con gesto oratorio. Il volto presenta tratti ritrattistici come quello della sua compagna, la cui acconciatura richiama, come osserva il PESCE, quella di Galeria Valeria, moglie di Galerio. Sul fondo è sospeso un *parapetasma*. WEGNER attribuisce il sarcofago, dai lati brevi non decorati, agli inizi del secondo quarto del IV secolo.

[87] Il sarcofago ha nel WEGNER il suo primo editore. V. WEGNER, pp. 73sg., tav. 104b, 106; C. PANELLA, StudiMisc cit., pp. 23sg.; K. FITTSCHEN, Gnomon 44, 1972, p. 494.

sarcofagi con la fronte decorata da rilievi, alternati a campi strigilati, che ne riprende i temi, semplificando la composizione. Si tratta generalmente di versioni in tono minore, che si ripetono piuttosto fiaccamente e che di rado raggiungono una qualche validità di espressione autonoma. Il gruppo più numeroso[88], che copre l'arco di tempo dal secondo quarto alla fine del III secolo, sembra essere quello ornato da tre rilievi decorati, due alle estremità della fronte, e uno centrale, in cui generalmente compare la nota raffigurazione del poeta e della musa (tav. 13), spesso personalizzata dai ritratti dei defunti; alla coppia si unisce, talvolta, una seconda figura filosofica[89] (tav. 14). Nella maggior parte dei casi una figura femminile e una maschile, caratterizzata come filosofo, ornano gli stretti rilievi alle estremità della fronte.

Nell'ultimo quarto del secolo alcuni sarcofagi strigilati riproducono, ridotta e semplificata, la raffigurazione della coppia, seduta alle estremità del rilievo, attorniata dal χορός delle muse (tavv. 15—16) che ornava già sarcofagi a fregio del terzo quarto del secolo. In questi esemplari strigilati[90], con due soli rilievi decorati posti alle estremità della fronte, ornata da una mandorla, quasi tutta la rappresentazione del consesso delle muse viene stralciata, e le muse superstiti assumono nella composizione una funzione subordinata alle immagini dei defunti. Un sarcofago strigilato a tre rilievi, conservato al Museo delle Terme W. 127[91] e attribuito da WEGNER agli inizi del IV secolo, ci offre una sintetica raffigurazione del tema del maestro docente seduto tra le muse e i saggi. Il denso corteggio di muse e filosofi che attorniava il defunto nel sarcofago del Museo Torlonia W. 133 è qui semplicemente rappresentato da una musa e da un saggio che nel rilievo centrale inquadrano la figura del defunto, ritratto frontalmente, mentre siede con un *volumen* aperto nella sinistra e con la destra sul petto, nel canonico gesto oratorio.

---

[88] Si vedano gli esemplari di Pisa W. 79 (Wegner, p. 39, tav. 75c), di Firenze W. 31 (ibidem p. 18, tav. 75b), di Porto Torres W. 81 (ibidem p. 40, tav. 76a).
Negli esemplari di Palazzo dei Conservatori W. 121 (ibidem p. 48, tav. 76b) e di Palazzo Sforza Cesarini W. 175 (ibidem p. 68, tav. 76c), le figure femminili che accompagnano il filosofo nel rilievo centrale, e quelle isolate dei rilievi alle estremità della fronte, alzano la destra nel gesto detto della semiorante.
Wegner pone all'inizio della serie il sarcofago di Marsiglia W. 53 (Wegner, p. 27, tav. 75), che egli data al quinto decennio del III secolo, a causa della testa-ritratto del poeta che richiama i ritratti imperiali da Massimino Trace a Filippo Arabo. K. Fittschen, Gnomon 44, 1972, p. 499 accoglie la datazione dell'esemplare, ma ritiene anteriori ad esso i sarcofagi citati di Pisa, di Porto Torres, di Palazzo dei Conservatori, e di S. Paolo W. 187 (Wegner, p. 73, tav. 107d, 119c).
Questo sarcofago appartiene alla serie dei sarcofagi strigilati decorati alle estremità da leoni che sbranano gazzelle. Al centro della fronte è un clipeo con un ritratto maschile; sotto il clipeo compare il motivo del poeta con la musa. Al gruppo dei sarcofagi strigilati a tre rilievi, con il motivo del poeta e della musa, appartiene anche un sarcofago del museo delle Terme W. 129 (Wegner, p. 52, tav. 119), che presenta nei rilievi alle estremità della fronte, a destra una figura femminile velata, semiorante, a sinistra, una figura di pastore in tunica ἐξωμίς appoggiata al bastone. Per la decorazione del coperchio v. infra p. 96.

[89] Si vedano il sarcofago di Marsiglia W. 53, quello di Firenze W. 31, il rilievo del Laterano W. 118 (Wegner, pp. 47sg., tav. 78a).

[90] Nel sarcofago di Milano W. 48 (Wegner, p. 26, tav. 109) la donna e l'uomo, dai volti ancora abbozzati, sono accompagnati rispettivamente da Polimnia e da Urania, al centro della fronte, nella mandorla, un vaso stilizzato. Nell'esemplare di Via Condotti W. 193 (Wegner, p. 75, tav. 110a), ornato al centro della fronte di una mandorla con Eros e Psyche, la donna è accompagnata da Polimnia, e l'uomo da un filosofo e da una musa. Alle spalle del defunto compare una mano con un *volumen* chiuso che potrebbe riferirsi alla musa e permettere l'identificazione con Calliope.
Il sarcofago di Palazzo Corsini W. 162 (v. Wegner, p. 63, tav. 116; F. Deichmann-G. Bovini-H. Brandenburg, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, I, Wiesbaden 1967, p. 393, n. 945, tav. 151; G. de Luca, I monumenti antichi di Palazzo Corsini, Roma 1976, n. 59) presenta al centro della fronte una mandorla con un buon pastore su una mensola a foglia d'acanto. La donna è accompagnata da tre muse, accanto al suo seggio due bambini nudi, abbracciati; l'uomo in toga è invece seguito da altri tre personaggi

c) La decorazione dei coperchi

Accanto alle attestazioni del tema musaico forniteci dalle fronti dei sarcofagi, è interessante ricordare l'adattamento dei motivi sugli attici dei coperchi. In generale l'esigenza di un nesso tematico tra la cassa e il coperchio non pare essere vincolante nell'ambito della produzione romana; spesso, quindi, anche tra i sarcofagi con muse i coperchi presentano composizioni di motivi generici: per esempio eroti nei sarcofagi Torlonia W. 133, Villa Vigna Pacca W. 218 e animali marini nei sarcofagi del Museo delle Terme W. 129, di Sesto Fiorentino W. 220 e del Museo Capitolino W. 111[92].

---

togati. Nel danneggiatissimo esemplare di Palazzo Borghese W. 160 la donna ha per compagne due muse e l'uomo due filosofi. Il motivo della raffigurazione della coppia seduta e affrontata (la donna raffigurata mentre suona, l'uomo mentre legge o declama) è frequentemente ripetuto nei sarcofagi strigilati anche senza muse o filosofi. Si veda ad esempio il sarcofago di Civita Castellana W. 25.

[91] Per il sarcofago delle Terme W. 127 cfr. R. PARIBENI, Bd'A 6, 1912, p. 179; e ID., Il Museo Nazionale Romano, Roma 1914, p. 173, n. 407; J. WILPERT, I sarcofagi cristiani antichi, I, p. 32, n. 1, tav. 25,4; II, p. 348; O. THULIN, RM 44, 1929, pp. 216sgg., fig. 5; F. GERKE, Die christlichen Sarkophage, p. 28 e p. 275, n. 2; S. AURIGEMMA, Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano, p. 27, n. 46; H. I. MARROU, RA 6, 1933, p. 173, n. 1; e ID., Μουσικὸς ἀνήρ, pp. 53sgg., n. 23; WEGNER, p. 50, n. 127, tav. 120c, 121a. Il personaggio seduto del rilievo centrale ha sulla sommità del capo due ciocche scomposte che richiamano le piume delle muse. Si è pensato che il personaggio rappresentasse Cristo (v. O. THULIN, op. cit.), ma una simile identificazione non sembra molto fondata. Nei rilievi alle estremità della fronte sono raffigurati Eros e Psyche, che ornano ugualmente un sarcofago di Sesto Fiorentino W. 220, il quale presenta al centro una figura femminile con *volumen* semisvolto, raffigurata in piedi, tra Melpomene e Talia.

[92] Per il sarcofago del Museo delle Terme W. 129, cfr. J. WILPERT, I sarcofagi cristiani antichi, II, p. 16, tav. 252—53; S. AURIGEMMA, Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano, p. 36, n. 77; H. I. MARROU, Μουσικὸς ἀνήρ, pp. 97sgg., n. 98; G. BOVINI, I sarcofagi paleocristiani, p. 68, sgg. 47; A. RUMPF, Die Antiken Sarkophagreliefs, V, 1, Berlin 1939; WEGNER, p. 52, n. 129, tavv. 119a, 124a.
Si tratta di un sarcofago strigilato ornato di tre rilievi.
Per l'esemplare di Sesto Fiorentino v. J. WILPERT, RendPontAcc III, 3, 1924—25, pp. 67sg., fig. 2; H. I. MARROU, Μουσικὸς ἀνήρ, p. 131, n. 153; WEGNER, p. 84 n. 220, tavv. 120a, 121b, 141f. Si tratta di un sarcofago strigilato con tre rilievi figurati; nei due rilievi

Talvolta è possibile, tuttavia, che l'ornamentazione del coperchio completi e arricchisca il tema sviluppato sulla cassa, come avviene per esempio nel sarcofago di Berlino W. 16[93]. Sull'attico del coperchio sono raffigurati, infatti, momenti di vita intellettuale cui partecipano anche le muse[94] (tav. 17). Scene di questo tipo, con filosofi e muse, attestate frequentemente sui lati della cassa, sembrano aver avuto una grande diffusione anche sui coperchi: si tratta evidentemente di composizioni elaborate per le parti secondarie del sarcofago e caratterizzate talvolta da una particolare vivacità descrittiva; non mancano peraltro attestazioni di raffigurazioni delle muse come χορός[95].

2. I sarcofagi microasiatici e le loro imitazioni

Il tema delle muse faceva parte anche del repertorio figurativo degli ateliers microasiatici che con la loro raffinata produzione hanno largamente influenzato le creazioni degli artigiani dell'urbe. Il particolare favore che i sarcofagi orientali godevano in Roma è testimoniato non solo dalla ricca importazione, ma anche dall'attività di maestranze orientali nella città[96].

Un piccolo gruppo di sarcofagi ad arcate, rinvenuto ad Afrodisia, può essere attribuito con certezza agli artigiani di questa città, la cui produ-

---

alle estremità della fronte due gruppi di Amore e Psyche. Nel rilievo centrale è raffigurata una defunta tra due muse: nella musa a sinistra la clava ci permette di riconoscere Melpomene; il *pedum*, stretto nella destra, identifica come Talia la seconda musa. La defunta reca nella destra un *volumen* aperto e ripiegato. Il sarcofago, di cui Wegner ha rintracciato il coperchio, ornato al centro da una *tabula* anepigrafe, ai lati della quale si dispongono simmetricamente due coppie di delfini sulle onde, si data agli anni tra la fine del III e gli inizi del IV secolo. Il sarcofago del Museo Capitolino è edito da Wegner, pp. 45sgg., n. 111, tav. 123b. Il sarcofago, strigilato, è ornato di un rilievo centrale in cui è raffigurato un poeta che legge un *volumen* tenuto aperto con entrambe le mani; una musa, in piedi davanti a lui, gli pone la destra sul ginocchio. Sul coperchio ai lati della *tabula* sono raffigurati mostri marini.

[93] Vedi supra p. 81.

[94] Oltre a raffigurazioni del poeta con la musa ispiratrice conservateci nel coperchio del British Museum, appartenuto al sarcofago di Sempronio Nicocrates (v. Wegner, p. 25, n. 45, tav. 141a, e bibliografia ivi citata), gli attici dei coperchi ci conservano scene di dispute filosofiche alla presenza delle muse (v. coperchio di Belem, Wegner, p. 12, n. 15, tav. 141c, 142c; coperchio del sarcofago di Berlino W. 16; frammento del Museo Vaticano, Wegner, p. 59, n. 145, tav. 141e).

[95] Oltre al citato coperchio del Museo delle Terme W. 130, con le muse dai tratti infantili, si veda un frammento di coperchio da Ostia, Wegner, p. 33, n. 66, tav. 141d, con la raffigurazione di cinque muse; di queste sono riconoscibili Urania, al secondo posto, ed Euterpe, al quarto; l'ultima musa prima della frattura pare essere Melpomene, per la maschera tragica ai suoi piedi (la maschera, che la musa alza con la destra, è molto danneggiata). Il consesso delle muse era raffigurato anche in un altro frammento mancante nel catalogo del Wegner; v. L. Paduano Faedo, SCO 19—20, 1970—71, pp. 446sgg.

[96] Vedi in proposito J. M. C. Toynbee, Some Notes on Artists in the Roman World, Coll. Latomus 6, Bruxelles 1951, pp. 28sgg.; R. Turcan, Les sarcophages romains à représentations dionysiaques, pp. 66sgg.

zione[97] non era concorrenziale per i grossi centri produttivi; conosciamo, infatti, un'unica esportazione da Afrodisia, il sarcofago di Pisa W. 78, la cui provenienza è, peraltro, assai discussa. Dei quattro esemplari rinvenuti ad Afrodisia tre presentano una fronte a cinque arcate (W. 6 frammentario; W. 9; W. 10)[98] e uno (W. 8)[99] una travatura diritta con un solo arco di copertura nell'intercolumnio centrale, che sembra voler mettere in evidenza la raffigurazione del defunto al centro della fronte. Il ritratto del defunto tra le muse è collocato al centro della fronte anche nel sarcofago di Pisa W. 78 e in altri due esemplari del gruppo: W. 6 e W. 10. In quest'ultimo esemplare, come nel sarcofago pisano, il defunto è accompagnato da otto muse; è probabile che si voglia quindi alludere ad una sua identificazione con la nona musa. Questi sarcofagi, ornati da un rilievo piuttosto basso, in cui le figure e le nicchie sono ancora in un rapporto armonicamente equilibrato, appartengono secondo WIEGARTZ alla produzione di Afrodisia degli anni intorno al 160. Tra i primi esemplari usciti da questo *atelier* WIEGARTZ ritiene vada considerato anche il sarcofago di Pisa W. 78[100]

---

[97] Per i caratteri e lo sviluppo della produzione di sarcofagi ad Afrodisia vedi WIEGARTZ, pp. 16sgg.; p. 43, n. 54; pp. 46sgg.; p. 68, n. 6.

[98] Per il frammento di sarcofago di Afrodisia W. 6, vedi G. JACOPI, MonAnt 38, 1939, col. 198, n. 3, tav. 40; WIEGARTZ, p. 150, Aphrodisias N; WEGNER, p. 10, n. 6, tav. 85d; K. FITTSCHEN, Gnomon 44, 1972, p. 489.
Si tratta di una fronte incompleta, ornata da quattro arcate con colonne non scanalate, negli spazi tra gli archi stanno eroti. Nella prima e nella seconda arcata vediamo Clio con dittico e stilo ed Euterpe, coi flauti uno per mano. Il defunto con vesti filosofiche e *volumen* nella sinistra è raffigurato nella terza arcata che doveva essere quella centrale; nella quarta compare Melpomene con maschera nella destra.
WEGNER non propone alcuna datazione; WIEGARTZ pone il rilievo negli anni intorno al 160; FITTSCHEN ritiene questa datazione troppo alta e propende per un'attribuzione all'età tardo severiana, coerentemente con l'abbassamento della cronologia del sarcofago di Pisa W. 78 da lui proposto.
Per il sarcofago W. 9 confronta W. M. CALDER—J. M. C. CORMACK, MonAsiaeMinAntiqua 8, 1962, p. 146, n. 612, tav. 40; WIEGARTZ, p. 149, Aphrodisias D; WEGNER, p. 11, n. 9, tav. 83c; K. FITTSCHEN, Gnomon 44, 1972, p. 489.
Il sarcofago è ornato di cinque arcate sulla fronte e nel lato breve di destra, il lato breve di sinistra è liscio, il lato lungo sul retro è ancora grezzo. Le nicchie della fronte ad arco non decorato sono sorrette da colonne lisce. Nella prima arcata è Clio che scrive sulla tavoletta, poi nella seconda Euterpe che tiene le *tibiae* una per mano. Talia con la maschera nella destra e il *pedum* nella sinistra occupa la terza arcata; le è vicina, nello spazio successivo, Melpomene con la maschera alzata nella sinistra e la clava abbassata nella destra. WEGNER crede di poter riconoscere Tersicore nella quinta musa. WIEGARTZ non descrive le muse.
Per l'esemplare W. 10 vedi W. M. CALDER—J. M. C. CORMACK, MonAsiaeMinAntiqua 8, 1962, p. 147, n. 615, tav. 40; WIEGARTZ, p. 149, Aphrodisias E; WEGNER, p. 11, n. 10, tav. 83d; K. FITTSCHEN, Gnomon 44, 1972, p. 489.
Il sarcofago è ornato sulla fronte con cinque nicchie ad arco non decorato, sorretto da colonne liscie, due nicchie simili compaiono sul lato breve di destra, l'unico riprodotto nella fotografia, su cui si fonda l'incompleta descrizione di WEGNER. WEGNER ritiene di poter identificare sulla fronte nelle prime due nicchie Clio ed Euterpe; nella terza arcata un ritratto maschile, nella quarta e nella quinta Talia e Melpomene; nel lato breve sarebbero raffigurate Tersicore (?) ed Erato (?). Lo studioso suppone che Urania e Polimnia occupino due arcate sul lato sinistro e che quindi Calliope sia sostituita dal defunto. La descrizione di WIEGARTZ, limitata agli elementi architettonici, non ci è di alcun aiuto.

[99] Per il sarcofago W. 8 cfr. W. M. CALDER—J. M. C. CORMACK, MonAsiaeMinAntiqua 8, 1962, pp. 141sg., n. 584, tav. 22; WIEGARTZ, p. 149, Aphrodisias F; WEGNER, p. 148, tav. 83b; 85a, b; K. FITTSCHEN, Gnomon 44, 1972, p. 489.
Il sarcofago è ornato sulla fronte da cinque nicchie, di cui quella centrale è coperta da un arco, le altre da un architrave diritto. Le colonne alle estremità della facciata sono lisce, le altre hanno scanalature a spirale. Anche qui la nicchia centrale è occupata da una figura maschile in *himation*. WEGNER riconosce nella prima musa Calliope, nella seconda Melpomene, nella terza, dopo il ritratto maschile, Erato con la cetra e nell'ultima Talia. Questo esemplare appartiene, secondo WIEGARTZ, agli anni intorno al 160, come gli altri esemplari afrodisiensi sopra citati; WEGNER invece lo pone al primo quarto del III secolo, tra il frammento di Brussa W. 20 e il sarcofago Borghese-Louvre W. 76—206 (v. infra,

---

p. 100, n. 102). Anche FITTSCHEN ritiene che questo esemplare appartenga all'età tardo severiana, coerentemente con l'attribuzione agli anni intorno al 250 del sarcofago di Pisa W. 78, da lui sostenuta, a mio parere, con ragione.

[100] Per il sarcofago del Camposanto di Pisa W. 78 cfr. P. LASINIO, Raccolta di sarcofagi, urne ed altri monumenti di sculture del Campo Santo di Pisa, Pisa 1814, tav. 143, p. 144; H. WIESELER, Anndell'Ist 33, 1861, p. 123; H. DÜTSCHKE, Antike Bildwerke in Oberitalien, I, Leipzig 1874, p. 54 n. 61; REINACH, RR III, tav. 117; A. PAPINI, Bd'A 9, 1915, pp. 37sgg., n. 54; G. RODENWALDT, RM 38—39, 1923—24, p. 2, n. 5; IDEM, Gnomon 1, 1925, p. 124; M. LAWRENCE, ArtB 14, 1932, p. 180; G. RODENWALDT, AA 48, 1933, pp. 49sg., figg. 1, 2; G. BOVINI, MonAnt 39, 1943, pp. 209sgg., figg. 19—21; WIEGARTZ, p. 167; WEGNER, pp. 38sg., n. 78, tavv. 95—98, 100b; M. LAWRENCE, AJA 72, 1968, p. 404; H. GABELMANN, BonnJbb 168, 1968, p. 538; V. M. STROCKA, AA 86, 1971, p. 80, n. 59; K. FITTSCHEN, Gnomon 44, 1972, p. 491.

Il sarcofago è completo di coperchio a forma di κλίνη. La decorazione architettonica è limitata alla fronte e ai due lati brevi; cinque nicchie ornate di conchiglie occupano la fronte, due ognuno dei lati brevi: l'arco decorato che copre le nicchie è portato da colonne con scanalature a spirale e capitelli corinzi. Il coperchio a κλίνη con una coppia (acefala) è molto danneggiato. WIEGARTZ osserva che esso si distingue dai coperchi che completano gli esemplari del gruppo principale per le ridotte dimensioni del materasso, che è privo del tipico telaio; inoltre la decorazione ad ovuli sottostante non è interrotta dalle tipiche sporgenze parallelepipede. In questo sarcofago la decorazione architettonica è limitata, come abbiamo visto, alla fronte e ai lati brevi, secondo una sintassi che è generalmente ritenuta estranea agli esemplari di produzione asiatica; essa sembra caratterizzare invece il gruppo di Afrodisia (cfr. WIEGARTZ, p. 16, p. 17, n. 18). Tra i sarcofagi afrodisiensi, accanto ad esemplari che presentano il retro non lavorato o trascurato, troviamo proprio un esempio di decorazione architettonica limitata alla fronte e al lato breve di destra. WIEGARTZ ricorda anche un esemplare afrodisiense di tipo non architettonico, decorato soltanto sulla fronte, al quale ricollega anche un frammento di sarcofago con muse conservato nel magazzino degli scavi di Afrodisia e di cui non dà descrizione.

Nel gruppo principale dei sarcofagi asiatici la mancanza di decorazione del lato posteriore è assai rara; WIEGARTZ enumera sei esemplari e riallaccia il fenomeno a una influenza dei sarcofagi attici, riprendendo un'ipotesi di RODENWALDT, JHS 53, 1933, p. 183, n. 16.

A proposito dei sarcofagi attici, che hanno sempre il retro e uno dei lati brevi lavorati con minor cura, WIEGARTZ (p. 18, n. 23) confuta l'ipotesi di WARD PERKINS (JRS 46, 1956, pp. 10sgg.) che questi sarcofagi fossero esportati semilavorati, per essere poi completati sul luogo dove dovevano avere la loro collocazione definitiva. Lo stadio di lavorazione attestato dal lato breve e dal retro, sarebbe, secondo WARD PERKINS, quello del sarcofago al momento della vendita, l'ulteriore finitura della fronte e del lato breve sarebbe dovuta avvenire in loco, tenendo conto della posizione del sarcofago nella camera (tavv. 18—19), che WEGNER, seguito dalla LAWRENCE, ha ritenuto una creazione romana della fine del III secolo, respingendo la provenienza da Afrodisia già supposta da RODENWALDT. Il grande sarcofago pisano, ornato da cinque nicchie sulla fronte e da due sui lati brevi, è datato dal WEGNER in base all'acconciatura della musa alla destra del defunto, al cui volto è stato adattato un ritratto. Questa acconciatura, coi capelli divisi al centro della fronte in due bande ondulate e raccolti al sommo del capo in una larga treccia, richiamerebbe quella tipica di Salonina; anche la particolare foggia delle vesti indossate dai defunti induce lo studioso ad attribuire questo esemplare agli anni tra la fine del III e gli inizi del IV secolo. Tutti questi elementi confermano indubbiamente una datazione assai più bassa di quella proposta dal WIEGARTZ; ma, come ha recentemente osservato K. FITTSCHEN, il sarcofago deve porsi negli anni intorno alla metà del secolo. Il tipo di acconciatura adottato dalla donna[101], infatti, pur essendo simile a quello usato dalla moglie di Gallieno, si ritrova già nelle raffigurazioni monetali di Tranquillina, la sposa di Gordiano III, mentre già prima di Gallieno, con Volusiano, è in uso il tipo di barba che caratterizza il ritratto del defunto. Su monumenti della metà del secolo è già attestata inoltre la *stola* che orna la veste della defunta; anche i caratteri stilistici non ostacolano l'interpretazione del FITTSCHEN. Gli studiosi concordano nell'attribuire al primo quarto del III secolo il sarcofago Borghese-Louvre W. 76—206[102] (tavv. 20—22), del tipo 'Sidamara', sulla cui fronte è raffigurato Apollo citaredo, al centro tra quattro muse; le altre

---

sepolcrale. La mancanza di fondamento di questa tesi è stata rilevata da F. MATZ, Ein römisches Meisterwerk, p. 81 n. 163, che ha invece agevolmente dimostrato come nei sarcofagi attici le uniche parti abbozzate al momento della esportazione fossero i ritratti, non finiti per motivi facilmente intuibili. Il problema delle fasi di lavorazione dei sarcofagi attici e dei sarcofagi asiatici è discusso ampiamente da WIEGARTZ p. 18, n. 23 e da P PENSABENE, in DA 6, 1972 pp. 335 sg., n. 50.

[101] Per il ritratto di Salonina cfr. R. DELBRÜCK, Antike Porträts, Bonn 1912, tav. 59, n. 14; J. J. BERNOULLI, Römische Ikonographie, II, Berlin–Stuttgart 1886, pp. 172—173; G. BOVINI, MonAnt 39, 1943, coll. 227—243; per le acconciature di Tranquillina e Salonina K. WESSEL, AA 61/62, 1946/47. Per Volusiano v. B. M. FELLETTI MAJ, Iconografia romana imperiale, p. 207, tav. XXXVII.

[102] Per il sarcofago Borghese-Louvre, i cui lati lunghi sono conservati a Roma, a Villa Borghese, mentre i lati brevi sono attualmente al Museo del Louvre, cfr. REINACH, RR I, 161,2; J. J. BERNOULLI, Griechische Ikonographie, I, München 1901, 24; J. SCHAPLEY, ArtB 5, 1922, pp. 61sgg., tavv. 26—30; G. RODENWALDT, RM 38/39, 1923/24, p. 6; S. W. DEANE, AJA 28, 1924, p. 106, fig. 4; C. R. MOREY, Sardis V, 1. The Sarcophagus of Claudia Antonia Sabina, Princeton 1924, pp. 38sg., figg. 56—59; R. HINKS, Myth and Allegory in Ancient Art, London 1939, p. 101; CUMONT, Symb. Fun., pp. 313, 317, n. 1, fig. 70, tavv. 26sg.; M. LAWRENCE, AJA 62, 1958, p. 274, n. 7; WIEGARTZ, p. 64, Paris—Rom; WEGNER, pp. 37sg., n. 76, tavv. 9, 9/a (lati brevi) e pp. 78sg., n. 206, tavv. 17—18 (lati lunghi); G. FERRARI, Il commercio dei sarcofagi asiatici, Roma 1966, p. 50 (Roma E); H. GABELMANN, BonnJbb 168, 1968, p. 538; K. FITTSCHEN, Gnomon 44, 1972, p. 490. Si deve a SCHAPLEY il riconoscimento del rapporto esistente tra i rilievi parigini e quelli di Villa Borghese. WEGNER (p. 71, n. 181) attribuisce alla stessa officina del sarcofago Borghese-Louvre due frammenti di un sarcofago di tipo Sidamara, conservati a Roma, in S. Giovanni in Laterano ed editi dalla LAWRENCE, MemAmAc 20, 1951, pp. 145sg. tav. 32.

cinque ornano il lato lungo posteriore. Su uno dei lati brevi, conservati al Louvre (W. 76), compare la porta del sepolcro con il tavolo per le offerte, inquadrata tra una figura femminile e una maschile; nell'altro una figura filosofica, tra due figure femminili che posano ciascuna su una prora di nave; il gruppo è generalmente interpretato come una raffigurazione di Omero tra 'Iliade' e 'Odissea'[103]. Il sarcofago Borghese-Louvre è il solo esemplare di tipo Sidamara con raffigurazioni di muse ricostruibile interamente, a parte il ben conservato sarcofago Mattei W. 128, di incerta appartenenza al gruppo. La maggior parte della documentazione in nostro possesso sulla produzione microasiatica è costituita infatti da frammenti, pure non meno significativi per l'attestazione del tema. Particolarmente interessante è il frammento del British Museum W. 44[104]; si tratta dei resti della fronte di un sarcofago di tipo Sidamara, di cui si conservano solo l'edicola centrale e parte dell'intercolumnio successivo. Nell'edicola è raffigurato un poeta su un seggio a zampe leonine con un *volumen* semisvolto nella destra, secondo il tipo che Marrou definisce «*lecture interrompue*»; la mano sinistra è levata in un gesto oratorio, il personaggio è volto verso un'ascoltatrice che la maschera comica individua come Talia.

---

[103] Questa interpretazione, sostenuta da SCHAPLEY, da MOREY, da HINKS, da CUMONT, da WIEGARTZ e ripresa anche dalla PINKWART, Das Relief des Archelaos, p. 28, resta per me un'ipotesi suggestiva non dimostrata, e non solo perché l'identificazione del tipo filosofico con Omero non è confortata dai ritratti del poeta, come già rilevava il BERNOULLI, Griechische Ikonographie, I, p. 24 (d'altra parte anche la raffigurazione di Omero sul rilievo di Archelaos non trova confronti nei ritratti di questi e riprende un tipo di divinità in trono che senza l'iscrizione non avremmo potuto identificare col poeta; cfr. D. PINKWART, op. cit., p. 26). Anche le due figure femminili, prive delle mani e, quindi, di eventuali attributi, sono estremamente generiche e le prore di nave su cui poggiano non bastano ad identificarle. Le prore di nave non appaiono nelle raffigurazioni dell''Iliade' e dell''Odissea' giunte fino a noi. Nel rilievo di Archelaos le due piccole figure inginocchiate ai lati del poeta, sono caratterizzate l'una dalla spada (l''Iliade'), l'altra da un rostro levato alto nella destra (l''Odissea'). Nel vaso argenteo di Pompei, con l'apoteosi di Omero sull'aquila, l''Iliade' che siede alla destra del poeta brandisce una lancia, mentre l''Odissea', a sinistra, ostenta un remo (v. F. CUMONT, Études Syriennes, Paris 1917, p. 78, fig. 32).

Le statue dell''Iliade' e dell''Odissea' rinvenute alla fine del secolo scorso nell'Agorà di Atene, la cui identificazione è stata confermata da un rinvenimento nel 1953 della base dell''Iliade' con un'iscrizione, che menziona una statua di Omero, cui l''Iliade' era posta a fianco, sono entrambe loricate. Sulla corazza dell''Odissea' appaiono raffigurazioni di Scilla, Eolo, le Sirene e Polifemo; tracce di una spada restano sul fianco dell''Iliade'; le statue appartengono alla fine del I sec. d. C. (cfr. G. TREU, AM 14, 1889, pp. 160—169; H. A. THOMPSON, Hesperia 23, 1954, pp. 62sgg.; H. A. THOMPSON—R. E. WYCHERLEY, The Athenian Agora, vol. XIV, Princeton 1972, p. 115, tav. 63).

[104] Per il frammento del British Museum vedi F. WIESELER, Anndell'Ist 33, 1861, p. 124; J. J. BERNOULLI, Griechische Ikonographie I, p. 136; TH. REINACH, MonPiot 9, 1902, pp. 216sg., fig. 6; A. H. SMITH, Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, III, London 1938, pp. 322sg., n. 2312; J. STRZYGOWSKI, JHS 27, 1907, p. 110, fig. 8; IDEM, Orient oder Rom? Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst, Leipzig 1901, p. 51, fig. 19; REINACH, RR II, p. 499,3; W. F. STOHLMAN, AJA 25, 1921, pp. 224sg., fig. 2; G. RODENWALDT, RM 38/39, 1923/24, p. 7; C. R. MOREY, Sardis V, 1, p. 37, fig. 52; M. MAYER, JdI 44, 1929, p. 29, 5; E. MAYER, RE, XVI 1, 1933, col. 756; F. GERKE, Die christlichen Sarkophage, p. 336, III, 1; H. I. MARROU, Μουσικὸς ἀνήρ, p. 85, n. 82; R. HINKS, Myth and Allegory, p. 101; G. W. ELDERKIN, Hesperia 8, 1939, p. 111, fig. 8; M. LAWRENCE, MemAmAc 20, 1951, p. 163; C. R. MOREY, Early Christian Art, New York 1953, fig. 113; H. SPEIER, Miscellanea G. Belvederi, Città del Vaticano, 1954, p. 484; J. HACKIN, Nouvelles recherches archéologiques à Begram, p. 136; J. FINK, Gymnasium 66, 1954, p. 493, tav. 26; WIEGARTZ, p. 164 (London C); WEGNER, pp. 24sg., n. 44, tav. 15; G. FERRARI, Il commercio dei sarcofagi asiatici, p. 64 (Roma A);

Se accettassimo la datazione del frammento alla seconda metà del II secolo proposta da Morey e accolta da Wegner, avremmo qui la prima attestazione del motivo del poeta con la musa sui sarcofagi; Wiegartz però propone una datazione al terzo decennio del III secolo che pare più attendibile, giacché lo riavvicina ai sarcofagi di Selefkeh[105] e di Sidamara[106]

H. Gabelmann, BonnJbb 168, 1968, p. 541; K. Fittschen, Gnomon 44, 1972, p. 190. Il frammento proviene dalla zona del vecchio ghetto di Roma.

[105] Per il sarcofago di Selefkeh vedi: J. Strzygowski, Orient oder Rom ?, p. 47, figg. 14sgg.; W. Ramsay, REA 3, 1901, p. 358; G. Mendel, BCH 26, 1902, pp. 233sgg.; Th. Reinach, MonPiot 9, 1902, pp. 125sg.; A. Muñoz, BACr 11, 1905, p. 81, Id., L'arte 9, 1906, p. 132, fig. 2; J. Strzygowski, JHS 27, 1907, pp. 104sg., fig. 5; Th. Birt, Die Buchrolle, p. 195; W. Amelung, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, II, p. 743; G. Mendel, BCH 33, 1909, p. 333; Reinach, RR II, p. 169; C. R. Morey, Sardis V, 1, pp. 39sg., figg. 61sgg.; G. Mendel, Musées Impériaux Ottomans. Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines, vol. I, Roma 1966, p. 88, n. 19; F. Gerke, Die christlichen Sarkophage p. 336, XIII, 1; H. I. Marrou, Μουσικὸς ἀνήρ, n. 80; G. W. Elderkin, Hesperia, 8, 1939, p. 101, fig. 2; Cumont, Symb. Fun., p. 90; F. Eichler, JdI 59/60, 1944—45, pp. 132sg., tav. 12, 2; Wiegartz, p. 156 (Istambul A, data il sarcofago al 230—235 come il frammento londinese); G. Ferrari, Il commercio dei sarcofagi asiatici, p. 66.

[106] Per il sarcofago di Sidamara vedi: W. Ramsay e C. Wilson, AJA 3, 1899, p. 251; 5, 1901, p. 334; 6, 1902, p. 202; 7, 1903, p. 367; 8, 1904, p. 303; 9, 1905, p. 202; W. Ramsay, REA 3, 1901, p. 278 e 358; Ath 2, 1904, p. 120; BPhW 21, 1901, col. 221; J. Strzygowski, Orient oder Rom ?, pp. 45—61; BZ 10, 1901, p. 726, p. 433, 704; 16, 1906, p. 419; 17, 1908, p. 640; Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 8, 1905, p. 24, fig. 2, p. 5; JHS 27, 1907, pp. 101sgg.; G. Mendel, BCH 26, 1902, pp. 232—246; 33, 1909, p. 333; O. Altmann, Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage, Berlin 1902, p. 56, n. 3; Id., Die Römischen Grabaltäre der Kaiserzeit, Berlin 1905, p. 18; Th. Reinach, MonPiot 9, 1902, pp. 198—228, tavv. XVII—XIX; 10, 1903, pp. 91—94, figg. 1—2, tav. 2; G. Schlumberger, CRAI 1905, p. 500; A. Muñoz, BACr 11, 1905, pp. 79—102; 13, 1907, pp. 301—310; L'Arte 9, 1906, pp. 130sgg.; E. Michon, MEFR 26, 1906, pp. 79sg.; H. Stuart Jones, QuR, 1906, gennaio, n. 406, pp. 111sgg.; Th. Birt, Die Buchrolle, p. 194; W. Amelung, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, II, p. 157; Idem, Saggio sull'arte del IV secolo av. Christo, Au 3, 1908, p. 129; O. Wulff, Koenigliche Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, III, 1. Altchristliche Bildwerke, Berlin 1909, pp. 14—15; G. E. Rizzo, RM 25, 1910, p. 97, fig. 4; Reinach, RR II, pp. 170, 1sgg.; G. Mendel, Musées Impériaux Ottomans. Catalogue, vol. I, n. 112, p. 288; C. R. Morey, Sardis V, 1, p. 40sgg., fig. 65sgg.; ArtB 7, 1924—25, tav. 21; F. Gerke, Die christlichen Sarkophage, p. 336, XIII, 1; H. von Schönebeck, RAC 14, 1937, p. 294; H. I. Marrou, Μουσικὸς ἀνήρ, n. 79; G. W. Elderkin, Hesperia 8, 1939, pp. 101sg., figg. 1, 3, 5, p. 415, n. 1; Ch. Picard, MonPiot 46, 1952, p. 23, fig. 12; Ch. Picard J. Ph. Lauer, Les statues ptolémaïques du Sarapéion de Memphis, p. 68, fig. 31; M. Lawrence, AJA 62, 1958, pp. 273sg. e 289; N. Himmelmann Wildschütz, MarbWPr 1959, n. 47; Wiegartz, pp. 156sg. (Istambul B; data il sarcofago al 250 circa); Wegner, p. 24, n. 44, tav. 15; G. Ferrari, Il commercio dei sarcofagi asiatici, p. 65.

Wegner include nel corpus altri due frammenti, tipologicamente vicini all'esemplare londinese e ai sarcofagi del Museo di Istambul citati: nel frammento di Denizli (cfr. M.

del Museo archeologico di Istambul, cui lo legano le evidenti affinità di stile, e la raffigurazione del gruppo poeta-ascoltatrice con uno schema assai vicino al gruppo poeta-Talia.

Sui sarcofagi la caratterizzazione dell'ascoltatrice come musa generalmente manca[107], ma ad essa sembra richiamarsi allusivamente la costruzione analogica del gruppo; la voluta ambiguità dell'immagine vuole certo sottolineare il rapporto intellettuale esistente tra il poeta e la sua compagna.

Il motivo del poeta con la musa, originatosi in età ellenistica, ebbe grande fortuna; è certo quindi fosse noto e chiaramente leggibile, anche nelle sue varianti, al destinatario del III secolo. Il grande sarcofago Mattei W. 128[108] (tavv. 23—24), attualmente al Museo delle Terme, ha la fronte

---

Lawrence, MemAmAc 20, 1951, p. 136, fig. 22; Wiegartz, p. 154, Denizli B; Wegner, p. 16, n. 26) la Lawrence vedeva davanti al poeta seduto non una semplice ascoltatrice, ma Talia; non esistono però elementi iconografici per avvalorare questa interpretazione. Wegner riprende la datazione della Lawrence che pone il frammento al 225 circa; Wiegartz invece ritiene che il pezzo appartenga agli ultimissimi anni del II secolo. Nel frammento di New York W. 60 resta solo la figura del poeta seduto. Cfr. W. F. Stohlman, AJA 25, 1921, p. 223sg., fig. 1; C. R. Morey, Sardis V, 1, pp. 46, 48, fig. 81; H. I. Marrou, Μουσικὸς ἀνήρ, pp. 85sg., n. 83; G. Rodenwaldt, JdI 51, 1936, p. 100, n. 5; Wiegartz, p. 165 (New York); Wegner, p. 31, n. 60, tav. 86c; G. Ferrari, Il commercio dei sarcofagi asiatici, p. 64 (New York); M. Lawrence, AJA 72, 1968, p. 404. La datazione di Stohlman e Morey al 250 viene abbassata da Wiegartz di circa un decennio. Stohlman attribuisce il frammento del Metropolitan a un gruppo sub-Sidamara, caratterizzato dalla particolare lavorazione del capitello; del gruppo fanno parte, oltre al frammento di Bari con raffigurazioni di filosofi, anche il sarcofago Mattei e il rilievo del British Museum W. 42. Wegner attribuisce il pezzo a un'officina orientale presente in Roma, mentre Wiegartz e la Lawrence concordano nel ritenere l'esemplare importato. V. infra n. 114.

[107] La prima attestazione sui sarcofagi del gruppo poeta-ascoltatrice ci viene da un esemplare conservato al Museo di Ankara e proveniente da Synnada; cfr. M. Schede, AA 45, 1930, p. 464, pp. 471—74; W. H. Buckler—W. M. Calder—W. K. C. Guthrie, MonAsiaeMin Antiqua 4, 1933, tavv. 23—25, pp. 26—28; G. Rodenwaldt, JdI 55, 1940, pp. 44—57; F. Sarre, Turkish Historical Soc., ser. 7, n. 5, 1947, pp. 193—197; M. Lawrence, MemAm Ac 20, 1951, pp. 123sg., figg. 7—12; Eadem, AJA 62, 1958, p. 274, n. 7; Wiegartz, p. 144 (Ankara A); G. Ferrari, Il commercio dei sarcofagi asiatici, p. 43 (Ankara A). La Lawrence e Wiegartz concordano nell'attribuire il sarcofago ai primi anni del III secolo.

[108] Per il sarcofago Mattei cfr. E. Gerhard, AZ 1, 1843, p. 115, n. 11; A. Trendelenburg, Anndell'Ist 43, 1871, p. 132; Matz—von Duhn, II, pp. 406sgg., n. 3268; A. Riegl, Die Spätrömische Kunstindustrie^2, Wien 1927, p. 149, fig. 26; A. Muñoz, BACr 1905, p. 89; Reinach, RR III, p. 301; W. F. Stohlman, AJA 25, 1921, p. 228, figg. 4—6; E. T. Dewald, AJA 26, 1922, p. 322, fig. 3; G. Rodenwaldt, RM 38—39, 1923—24, pp. 6sgg.; Idem, JdI, 55, 1940, p. 52, fig. 12; C. R. Morey, Sardis V, 1, p. 49, figg. 87—89; R. Paribeni, Il Museo Nazionale Romano, p. 76, n. 100; M. Mayer, RE, XVI 1, 1933, col. 756, F. Gerke, Die christlichen Sarkophage, p. 336, XIII, 3; P. E. Arias, Storia della scultura romana^2, Messina 1942, p. 176, tav. 19; H. Speier, in: Miscellanea G. Belvederi, p. 481, fig. 7; E. Winternitz, RendPontAcc 27, 1951—52, pp. 375sgg., figg. 10sgg.; S. Aurigemma, Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano, pp. 19sgg., n. 13, tav. 8; Cumont, Symb. Fun., p. 159, p. 307, n. 3, pp. 314sgg., figg. 26 e 71; B. Neutsch, RM 63, 1956, pp. 51sg., tavv. 19, 3; G. Gullini, Maestri e Botteghe in Roma, pp. 33sgg., tavv. 22—23; Wiegartz, pp. 20sg.; Wegner, pp. 50sg., n. 128, tavv. 84, 87—89; 91b; 92, 99 (con bibliografia dei disegni); G. Ferrari, Il commercio dei sarcofagi asiatici, p. 65 (Roma I); C. Panella, StudiMisc cit., pp. 23sgg.; M. Lawrence, AJA 72, 1968, p. 40; H. Gabelmann, BonnJbb

ornata da cinque nicchie decorate da conchiglie, e occupate ciascuna da una musa. Nella nicchia centrale sta Euterpe, l'unica musa di cui ci è conservata anche la testa, la quale si rifà a un tipo ideale, ma mostra intenti ritrattistici. Sui lati brevi la decorazione è costituita da tre nicchie, ornate anch'esse da conchiglie; in qualche caso le nicchie sono più strette di quelle della fronte e l'arco che le chiude assume l'insolita forma del ferro di cavallo. Le colonne che sostengono gli archi sui lati brevi poggiano su una specie di podio interrotto, mentre le colonne della fronte sono impostate su una base parallelepipeda.

In tutti e due i lati la nicchia centrale è occupata da una figura filosofica avvolta nel *pallium*, le altre due da muse: risentiamo qui l'eco del motivo del c. d. Omero tra l' 'Iliade' e l''Odissea' che ornava il lato breve del sarcofago Borghese. Il lato posteriore non ha una decorazione architettonica, e vi compare il motivo dei due leoni affrontati ai lati di un *cantharos*.

Questa composizione orna anche il retro di un sarcofago attico con il mito di Meleagro[109], al museo Nazionale di Atene, e di un sarcofago col mito di Ippolito[110] al Louvre, che Rodenwaldt ha ritenuto opera di maestranze orientali attive in Roma[111]. Con Morey, Rodenwaldt ha visto nel sarcofago Mattei un'espressione dell'arte microasiatica e ha attribuito all'influenza delle creazioni attiche l'insolita decorazione del lato posteriore[112]. Wegner, con cui concorda Wiegartz, ha cercato invece di consolidare la teoria di un'officina asiatica operante in Roma; lo studioso infatti attribuisce ad una stessa bottega la fronte di sarcofago di Londra W. 42, il frammentario esemplare della Catacomba di Priscilla W. 110[113], il sarcofago Mattei e tre frammenti di minor interesse[114]. Tutti questi pezzi

---

168, 1968, p. 538; V. M. Strocka, AA 86, 1971, pp. 82sgg., figg. 23—25; K. Fittschen, Gnomon 44, 1972, p. 492.

Il motivo dell'arco a ferro di cavallo si trova anche lato breve di destra del sarcofago da Sidamara al Museo di Istambul (v. supra n. 106) e nel frammento edito dalla Lawrence, MemAmAc 20, 1951, p. 150, fig. 38; Wiegartz, p. 145, Ankara C.

[109] Per il sarcofago col mito di Meleagro v. C. Robert, Sarkophagreliefs, n. 216.

[110] Ibidem, n. 161.

[111] G. Rodenwaldt, JdI 55, 1940, p. 52. Il motivo del cratere tra due leoni affrontati è studiato da Cumont, Symb. Fun., pp. 158sgg. che lo mette in relazione con analoghe raffigurazioni su rilievi mitriaci, simboleggianti l'opposizione dell'acqua e del fuoco.

[112] G. Rodenwaldt, RM 38—39, 1923—24, pp. 6sg.; Id., Gnomon 1, 1925, p. 124; Id., JHS 53, 1933, p. 186, n. 6. Si veda peraltro il problema della decorazione del lato posteriore nel gruppo di Afrodisia, supra, n. 100.

[113] Per il sarcofago della catacomba di Priscilla v. H. Speier, in: Miscellanea G. Belvederi, pp. 437sgg.; Wiegartz, pp. 20sgg.; Wegner, p. 45, n. 110, tavv. 93—94, 101b; V. M. Strocka, AA 86, 1971, p. 86. Secondo la Speier il sarcofago appartiene agli anni tra la fine del III e gli inizi del IV secolo, e questa mi pare la datazione più attendibile, se accettiamo la collocazione del sarcofago Mattei agli ultimi anni del secolo. Wegner riporta invece una attribuzione (epistolare) di Wiegartz agli anni 260—270.

[114] Si tratta del frammento di New York W. 60 (v. supra n. 106), del frammento Berlinese W. 17, e di quello della collezione Schneider. Per il frammento di Berlino v. C. R. Morey, Sardis V, 1, p. 46, fig. 80; G. Rodenwaldt, Gnomon 1, 1925, p. 123; Wiegartz, p. 153 (Berlin A); Wegner, pp. 13sg., n. 17, tav. 90a; G. Ferrari, Il commercio dei sarcofagi

sono legati non solo da chiare affinità stilistiche, ma anche dall'adozione delle stesse iconografie e dalla stessa successione nella raffigurazione delle muse. Recentemente M. LAWRENCE ha ribadito la validità della teoria del MOREY, che riteneva il sarcofago un prodotto microasiatico importato in Roma, sottolineando ancora una volta i legami esistenti tra il sarcofago in questione e gli esemplari di Selefkeh e di Sidamara e riproponendo come prodotto orientale il sarcofago di Londra W. 42. La tesi dell'importazione del sarcofago Mattei trova ora nuovamente credito anche grazie al lavoro di STROCKA che mette in luce la fragilità della teoria di WIEGARTZ sulla cessazione del commercio dei sarcofagi microasiatici dalla seconda metà del III secolo; proprio alla produzione orientale della fine del III secolo appartiene secondo STROCKA il sarcofago Mattei[115].

WIEGARTZ e WEGNER concordano nel porre questo sarcofago tra gli esemplari del terzo quarto del III secolo, ma questa datazione deve a mio parere essere ancora abbassata agli ultimi anni del secolo, sia per l'insistito chiaroscuro del trapano, che scompone e analizza il panneggio, che per l'acconciatura di Euterpe. Come ha giustamente rilevato FITTSCHEN, infatti, la pettinatura della musa, pur essendo nella tradizione di quella adottata da Tranquillina e usata a corte fino a Salonina, trova nella sua elaborata opulenza un più preciso confronto con l'iconografia monetale di Magnia Urbica, moglie di Carino (283—285)[116]. Le botteghe romane recepiscono motivi e schemi elaborati negli *ateliers* orientali; ma l'adattamento dei tipi microasiatici operato dagli artigiani romani riflette una diversa concezione del monumento: il sarcofago in occidente non è concepito come *heroon*, ma come una semplice cassa. Nelle imitazioni dei prodotti microasiatici viene quindi a mancare la visione del monumento come solido geometrico; ne deriva una rottura dell'equilibrio della costruzione architettonica e un accentuarsi della frontalità per cui la decorazione si raccoglie

---

asiatici, p. 59 (Berlino); M. LAWRENCE, AJA 72, 1968, p. 404; V. M. STROCKA, AA 86, 1971, pp. 82sgg.; K. FITTSCHEN, Gnomon 44, 1972, p. 489. MOREY lo ricollega al rilievo di Londra W. 42 (Roma J) e lo data alla seconda metà del III secolo; proverrebbe da una bottega orientale. Concordano sull'origine orientale del frammento il WIEGARTZ, la LAWRENCE e lo STROCKA. WIEGARTZ attribuisce l'esemplare alla produzione del terzo quarto del III secolo, ma sembra più attendibile porlo nell'ultimo decennio del secolo, come propongono WEGNER e FITTSCHEN. Per il frammento della collezione Schneider v. WEGNER, p. 69, n. 178, tav. 90b. La LAWRENCE rileva che non c'è motivo di dubitare dell'origine asiatica del frammento di New York, asserita dal WIEGARTZ e confortata dalle notizie dell'acquisto in Asia da parte del Metropolitan Museum.

[115] Secondo STROCKA la richiesta di marmi lavorati dall'occidente ha alimentato l'attività delle botteghe microasiatiche fino a tutto il IV secolo, come dimostrano numerosi pezzi di produzione asiatica, posteriori alla metà del secolo, rinvenuti in occidente; tra questi ad esempio due coperchi di sarcofago a κλίνη del Museo Nazionale di Napoli, che le concrezioni marine individuano come resti del carico di una nave naufragata. Anche STROCKA sottolinea le affinità stilistiche esistenti tra il sarcofago Mattei e il frammento di Berlino W. 17, ritenuto anche da WIEGARTZ un prodotto importato. L'origine orientale del sarcofago Mattei è sostenuta anche dal GULLINI.

[116] Per le acconciature delle imperatrici cfr. K. WESSEL, Römische Frauenfrisuren, AA 61/62, 1946/47, coll. 67—70, fig. III.

sulla fronte del sarcofago. Un esempio significativo di questo fenomeno ci è offerto dal rilievo di sarcofago del British Museum W. 42[117], che abbiamo già ricordato per i suoi legami col sarcofago Mattei. Il rilievo è ornato da cinque arcate, sorrette da colonne scanalate a spirale, con capitelli corinzi. Nelle estremità della fronte le colonne sono sostituite da pilastri ornati di motivi vegetali, foglie di acanto riempiono lo spazio triangolare tra gli archi. Euterpe occupa l'arcata centrale, le altre arcate si allargano per contenere ciascuna una coppia di muse, in modo tale che il ciclo è interamente compreso nello spazio della fronte; proprio questa caratteristica ci induce a vedere nel rilievo una creazione romana[118]. Il motivo dell'arcata allargata a contenere una coppia di personaggi, anche se infrequente, non è estraneo alla produzione orientale; lo vediamo ad esempio in un sarcofago di Afrodisia edito da RODENWALDT[119] che presenta al centro della fronte un'arcata allargata in cui è raffigurata la coppia dei defunti. Questo adattamento della struttura architettonica lo ritroviamo anche in una urnetta del Museo Vaticano W. 156[120] (tav. 25) e in un frammento della catacomba di Pretestato[121], appartenenti entrambi alla stessa bottega; in essi ogni arcata racchiude una musa e un filosofo. Lo stesso motivo caraterizza anche un frammento del Duomo di Grado[122] prodotto secondo Wegner da una bottega norditalica.

---

[117] Per il rilievo, che proviene da Roma, v. E. GERHARD, AZ 1, 1843, p. 116, n. 18; A. TRENDELENBURG, Ann dell'Ist 43, 1871, p. 32; A. SMITH, Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, III, p. 316, n. 2305; REINACH, RR II, p. 485, 1; BIE, p. 58, n. I, 10; G. LIPPOLD, RM 33, 1918, p. 75; n. 7, W. F. STOHLMAN, AJA 25, 1921, p. 230, fig. 7; C. R. MOREY, Sardis V, 1, p. 50, fig. 90; G. RODENWALDT, RM 38—39, 1923—24, p. 7; H. SPEIER, in: Miscellanea G. Belvederi, p. 482; E. WINTERNITZ, RendPontAcc 27, 1951—52, p. 381, n. 26; WIEGARTZ, pp. 20sgg.; WEGNER, pp. 23sgg., n. 42, tav. 101a; G. FERRARI, Il commercio dei sarcofagi asiatici, p. 65 (RomaJ); C. PANELLA, Studi Misc. cit., pp. 23sgg.; M. LAWRENCE, AJA 72, 1968, pp. 402s.; K. FITTSCHEN, Gnomon 44, 1972, p. 490.
MOREY riprende la datazione di STOHLMAN e data il rilievo londinese al secondo o al terzo quarto del III secolo; WIEGARTZ (in una comunicazione epistolare a WEGNER) lo pone negli anni 260—270, WEGNER abbassa ancora la datazione verso la fine del III secolo, come mi pare attendibile. FITTSCHEN asserisce invece che il traforo del trapano che caratterizza questo esemplare non è concepibile prima dei monumenti di età tetrarchica.

[118] MOREY attribuisce questo rilievo alla stessa officina asiatica del sarcofago Mattei, tesi sostenuta anche da RODENWALDT. WIEGARTZ e WEGNER concordano nell'attribuire il rilievo a un *atelier* orientale operante in Roma, proprio per la particolare organizzazione della decorazione. La tesi dell'origine orientale del rilievo è stata recentemente ripresa in esame dalla LAWRENCE, ma sembra che la studiosa fondi la sua tesi, più che sulle caratteristiche del rilievo in questione, sui legami stilistici (si confrontino le muse dei lati brevi del sarcofago Mattei con quelle del rilievo londinese) e tipologici (tipo sub-Sidamara di STOHLMAN; stesso ordine nella raffigurazione delle muse) che collegano il rilievo del British Museum al sarcofago Mattei. Non mi pare che l'attribuzione di questo esemplare a un *atelier* microasiatico possa escludere la derivazione dell'esemplare londinese da cartoni simili a quelli del Mattei, reinterpretati però da maestranze attive in Roma che cercavano di mediare la tradizione orientale.

[119] Cfr. G. RODENWALDT, AA 48, 1933, pp. 49sgg.

[120] Cfr. per l'urnetta del Museo Vaticano BIE, pp. 59sgg., IV, 22; G. LIPPOLD, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums III, 1. pp. 105sgg., n. 535, tav. 30; CUMONT, Symb. Fun., p. 307, tav. 30, 1; M. BORDA, Monumenti archeologici tuscolani, p. 40; WEGNER, p. 62, n. 156, tav. 144a; K. FITTSCHEN, Gnomon 44, 1972, p. 494.
WEGNER data l'esemplare agli anni 280 circa, con una valutazione che tiene giustamente conto dei caratteri stilistici del pezzo. Non vedo la necessità di rialzare la datazione alla prima metà del III secolo come propone FITTSCHEN, che istituisce un confronto, non

La reinterpretazione di motivi elaborati in ambiente microasiatico caratterizza anche la fronte di sarcofago W. 135[123] conservata al Museo Vaticano, la cui struttura architettonica appare come la semplificazione di uno dei tipi più comuni di sarcofago asiatico a colonne: il tipo H di

---

molto convincente, con il piccolo sarcofago del Museo delle Terme W. 126, da lui attribuito all'età severiana.

[121] Il frammento è edito da Wegner (pp. 44sg., n. 109, tav. 144b), che lo attribuisce alla stessa bottega dell'urna del Vaticano.

[122] Per il frammento del Lapidarium di Grado v. Wegner, p. 18, n. 32, tav. 132; H. Gabelmann, BonnJbb 168, 1968, p. 541; K. Fittschen, Gnomon 44, 1972, p. 541. Wegner pone il frammento, da lui attribuito ad un atelier norditalico, tra la fine del II e gli inizi del III secolo, una datazione in pieno III secolo è invece proposta da Fittschen; anche Gabelmann ritiene un po' troppo alta la cronologia di Wegner. Ad una bottega norditalica va attribuito secondo Gabelmann (v. Die Werkstattgruppen der oberitalischen Sarkophage, p. 71) anche l'esemplare di Venezia W. 226, con filosofo seduto entro un arco, noto da un disegno di Eichler; Wegner lo considera, invece, un prodotto microasiatico.

[123] La fronte del sarcofago è conservata nel cortile del Belvedere, al Museo Vaticano, i lati brevi nella Sala a Croce Greca. V. per la fronte W. Amelung, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, II, pp. 166sgg., tav. 18; Th. Birt, Die Buchrolle, p. 63sgg. e 189, figg. 41 e 125; H. Dütschke, Ravennatische Studien, Leipzig 1909, p. 156sgg., fig. 56; P. Gusman, L'art décoratif de Rome, III, Paris 1911, p. 17, tav. 153; G. Rodenwaldt, RM 38—39, 1923—1924, pp. 20sgg.; e Id., JdI 55, 1940, pp. 47—49, fig. 5; H. I. Marrou, Μουσικὸς ἀνήρ, pp. 86sgg., n. 84; E. von Merklin, Antike Figuralkapitelle, Berlin 1962, p. 227, n. 551; Wegner, pp. 55sg., n. 135, tavv. 55a, 57, 58, 63a, 100a; C. Panella, StudiMisc cit., pp. 23sgg.; M. Lawrence, AJA 72, 1968, p. 404; K. Fittschen, Gnomon 44, 1972, p. 493. Per i lati brevi vedi anche: G. Lippold, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, III, 1, p. 176sg., tav. 66; H. I. Marrou, Μουσικὸς ἀνήρ, p. 150, n. 192; Cumont, Symb. Fun. p. 307, n. 3, tav. 30, 3; Wegner, p. 50, n. 136, tav. 55b, c; B. Andreae, in: Opus Nobile. Festschr. z. 60. Geb. v. U. Jantzen, p. 7.

Sulla fronte le colonne che sorreggono i segmenti d'arco e il frontoncino sono decorate da motivi di tralci; negli spazi triangolari tra il frontone e gli archi compaiono due aquile ad ali spiegate (cfr. il sarcofago di Afrodisia edito da G. Rodenwaldt, AA 1933, pp. 49sgg.) e agli angoli della fronte due centauri marini. All'interno delle arcate la composizione simmetrica presenta qualche piccola variante: nel rilievo di sinistra l'uomo seduto tiene nel grembo un *volumen* svolto nella sinistra e il braccio destro è avvolto nella veste fino al polso (la mano destra è di restauro). Nel rilievo di destra l'uomo stringe nella mano sinistra un *volumen* aperto e ripiegato su se stesso e alza la mano in un gesto oratorio; la donna al centro gli pone la destra sulla spalla e porta la mano sinistra al petto, mentre il secondo personaggio femminile ha pure un *volumen* nella sinistra. L'uso di un alto podio sotto il seggio assolve l'esigenza dell'isocefalia.

In uno dei rilievi della Sala a Croce Greca vediamo Polimnia appoggiata ad un sostegno roccioso, Clio con dittico e stilo e Talia, riconoscibile per il *pedum* appoggiato alla spalla sinistra; nell'altro Urania, col globo alto nella sinistra e il *radius* nella destra, al centro Calliope, ultima Erato che suona la cetra. È interessante notare, col Fittschen, che pur nell' unità del linguaggio stilistico i ritratti della fronte riflettono tipi iconografici di cronologia diversa: il ritratto della giovane donna riprende nella acconciatura quello della prima moglie di Elagabalo, Julia Paula, il tipo del vecchio riecheggia invece il ritratto di Pupieno, e quello della donna anziana il tipo di Julia Mamea, madre di Alessandro Severo.

WIEGARTZ in cui l'edicola centrale con copertura angolata è raccordata alle due arcate, poste alle estremità della fronte, da due intercolumni coperti con architrave diritto.

Nell'esemplare romano gli spazi a copertura diritta sono stati eliminati, mentre sono stati ampliati gli spazi coperti da segmenti di arco. LIPPOLD ha rintracciato in due rilievi, vicini alla fronte per dimensioni e stile, i lati brevi di questo sarcofago, decorati ciascuno con tre figure di muse; anche in questo esemplare quindi la decorazione architettonica è limitata alla fronte. Nell'edicola centrale compare un ritratto femminile velato, alla cui veste si aggrappa un bambino nudo, nelle due arcate vi è una composizione costruita simmetricamente, formata da uno stesso personaggio seduto in atteggiamento filosofico, accompagnato da due figure femminili, una al centro, in piedi, un po' arretrata, l'altra di fronte all'uomo. In entrambi i gruppi la figura giovanile al centro della composizione è la stessa ritratta nell'edicola centrale; DÜTSCHKE ha cercato di spiegare la scena come la raffigurazione di un gruppo familiare formato da padre, figlia, prima e seconda moglie; lo schema compositivo dei due gruppi è un'evidente elaborazione del motivo del poeta con la musa. RODENWALDT ha giustamente osservato che la duplicazione di una stessa figura maschile, raffigurata in modo speculare, deriva dall'assorbimento del motivo orientale dei personaggi seduti e affrontati, diffuso a Roma dai sarcofagi di importazione.

III. Iconografie delle Muse sui sarcofagi

Abbiamo già brevemente esaminato l'evolversi della concezione delle muse dall'età classica all'età tardoimperiale, considerando principalmente il processo di differenziazione delle singole muse all'interno del χορός, strettamente connesso alla definizione di precise sfere di competenza e alla canonizzazione di particolari attributi; vediamo ora come vengono espresse le singole individualità, cioè quali sono e come vengono determinandosi le iconografie delle muse sui sarcofagi romani. Questa analisi, mettendo in luce non solo i diversi tipi iconografici, ma anche le varianti all'interno di uno stesso tipo, ci permetterà, ove possibile, di rintracciare i modelli cui i marmorari romani hanno attinto, illuminando così i modi del loro operare, espressione non solo della loro creatività, ma anche delle esigenze del mercato[123 bis].

[123 bis] Lo studio delle iconografie è corredato da tabelle in cui sono riprodotti gli schemi delle varianti principali del tipo attestato sui sarcofagi; ogni variante è indicata con una lettera. Gli schemi tengono conto del diverso disporsi delle vesti e non della posizione degli attributi. Le eventuali costanti nel rapporto tra la variante e la posizione degli attributi sono ricordate nel testo. Nell'ultima colonna a destra sono indicate le principali modifica-

1. Clio

Sulla maggior parte degli esemplari Clio è raffigurata nell'atto di scrivere con uno stilo sulla tavoletta, tenuta all'altezza della vita, l'attributo, appunto, che caratterizza questa musa[124]. Nell'ambito delle varianti di uno stesso tipo iconografico, determinate principalmente dalla disposizione del panneggio, la diversa posizione degli attributi, tenuti, in questo caso, all'altezza della vita, o, in modo meno naturale, all'altezza della spalla o del capo, dà luogo a nuove sottovarianti. Dall'esame globale delle raffigurazioni di Clio sui sarcofagi non risulta, però, esservi un costante e preciso legame tra la variante adottata e la posizione degli attributi; gli atteggiamenti appaiono interscambiabili. Dal punto di vista cronologico non è possibile individuare una priorità tra le raffigurazioni con dittico all'altezza della vita e quelle in cui la tavoletta è sollevata sino alla spalla o al capo; in entrambe lo stilo compare sia accostato che discosto dal dittico[125]. Dal

---

zioni delle varianti base, caso per caso, in corrispondenza delle loro attestazioni. L'elenco dei sarcofagi in cui ciascuna iconografia è attestata segue la numerazione adottata nel catalogo del Wegner; sono considerati solo gli esemplari riprodotti nel Corpus del Wegner e non sono riportate nelle tabelle le attestazioni in cui l'identità della musa è incerta.

[124] La musa con dittico appare frequentemente nei mosaici. Oltre alle raffigurazioni con iscrizione, citate a pp.71sg., si vedano i più semplici mosaici di Lemta, Medeina, Ippona, Sousse I (v. K. Parlasca, op. cit., p. 141, nn. 4, 5, 7, 8; per il mosaico di Sousse I v. anche supra p. 76, n. 28) e il mosaico di El Djem di rinvenimento più recente (v. p. 71, n. 12) in cui le muse non sono mai raffigurate a tutta figura; si tratta di semplici busti, spesso mal conservati e non molto indicativi per ulteriori indagini iconografiche. Sul citato mosaico di Baccano (v. p. 72, n. 12) per la musa, identificata dall'iscrizione, oltre che dall'attributo, è adottata una variante del tipo con manto trasverso appoggiato a un sostegno (v. tabella VII) che sui sarcofagi non è mai usato per raffigurare Clio.

[125] C. Panella, Studi Misc cit., p. 23sgg., ritiene che la posizione del dittico e dello stilo all'altezza della vita abbia la priorità perché attestata sui sarcofagi di Leningrado W. 38 e del Louvre W. 75, trascura però di osservare che sul più antico sarcofago di Villa Medici W. 214 la musa solleva il dittico all'altezza della spalla e che questo atteggiamento ci è attestato anche dai disegni del perduto sarcofago di Villa Pacca W. 218, probabilmente anteriore anch'esso alla metà del II secolo. L'esiguo numero dei sarcofagi appartenenti alla prima fase della produzione giunto fino a noi rende impossibile ogni soluzione di questo problema di cronologia relativa. Nella produzione romana del III secolo i due atteggiamenti sono attestati con uguale frequenza.

La ricerca della Panella investe specificamente il problema dell'iconografia delle muse sui sarcofagi romani; le conclusioni cui l'A. giunge, oltre ad essere suscettibili di ulteriori approfondimenti, muovono talvolta da osservazioni imprecise o addirittura scorrette. Poiché si tratta del lavoro più recente e più ampio sul problema che stiamo affrontando e segna, quindi, lo stato attuale della questione, ritengo opportuno aggiungere qualche puntualizzazione.

Nello studio dell'iconografia di Clio la Panella distingue, nell'ambito del tipo con chitone e manto trasverso (detto tipo A), tre sottotipi, in base alla posizione degli attributi e ne elenca le attestazioni. L'A. identifica nel sottotipo A/1 le raffigurazioni caratterizzate da „dittico e stilo avvicinato ad esso, all'altezza della vita". Nell'elenco delle attestazioni del sottotipo compaiono però i sarcofagi del Louvre W. 73, W. 75 e del Museo delle Terme W. 128 in cui la musa, pur presentando il dittico all'altezza della vita, ne allontana lo stilo. Se nel sottotipo A/1 si intendono considerare genericamente le attestazioni delle varianti con dittico tenuto all'altezza della vita, prescindendo dalla posizione dello stilo, secondo quarto del III secolo[126] è attestato un nuovo schema, che sembra avere notevole diffusione nella seconda metà del secolo; la musa, che tiene nella sinistra il dittico all'altezza della vita, protende la destra, che impugna lo stilo, verso un calamaio, posto al suo fianco, in basso a destra[127]. Clio

non si vede il motivo di trascurare il sarcofago di Leningrado W. 38, in cui il gesto della musa con lo stilo nella destra levata non appare attribuibile a restauro, non solo per la perfetta riconoscibilità nell'esemplare delle parti integrate, ma anche perché esso è chiaramente un'enfatizzazione dello stesso gesto che caratterizza Clio sul più tardo sarcofago del Museo delle Terme W. 128. Inspiegabile resta la lacuna costituita dalla mancanza nell'elenco del sarcofago di Pisa W. 78, e il sarcofago di Lansdowne House W. 36 è erroneamente classificato nel sottotipo A/2. Nel sottotipo A/1 l'A. include, con una legittima integrazione, il sarcofago di Tunisi W. 225 in cui Clio ha perduto gli attributi: la posizione di questi è infatti ricostruibile perfettamente dalla posizione dei polsi; sarebbe stato auspicabile che lo stesso criterio venisse applicato anche per i sarcofagi di Agliè W. 2 e di P. Farnese W. 164, che si trovano nelle stesse condizioni. Nonostante i fuorvianti restauri, a mio parere possono essere attribuite al sottotipo A/1 anche le raffigurazioni di Clio sugli esemplari di Woburn Abbey W. 231 e di Leningrado W. 37. Il sarcofago del Museo delle Terme W. 131 e il rilievo di Villa Doria Pamphili W. 210 compaiono tra le attestazioni del sottotipo A/1; in entrambi gli esemplari però la musa è raffigurata con il braccio destro proteso verso il calamaio posto al suo fianco, perfettamente visibile nel primo caso, solo parzialmente conservato nel secondo rilievo (cfr. Wegner, p. 80); si tratta quindi in realtà della variante indicata dalla Panella come sottotipo A/3.

Il sottotipo A/2 è costituito dalle raffigurazioni con dittico e stilo all'altezza del capo; tra le attestazioni di questa variante viene ricordato il sarcofago di Lansdowne House W. 36, in cui vediamo invece senza possibilità di errore la variante A/1, e il frammento di coperchio del Museo Vaticano W. 145. Questo rilievo presenta la raffigurazione di due poeti seduti affrontati, e tra loro tre muse, le prime due sicuramente identificabili con Urania e Calliope. Kaschnitz Weinberg (Le sculture del Magazzino del Museo Vaticano, p. 227, n. 519, tav. 83) e Wegner (p. 59) sostengono che la terza musa sta suonando uno strumento a corde, ma quello che gli studiosi interpretano come una specie di liuto è in realtà la mano della musa che sostiene il dittico, con un gesto che trova confronti precisi nella Clio del sarcofago di P. Torres W. 80, di Vienna W. 230 e di Verona W. 227. Sul rilievo del Museo Vaticano W. 145 Clio sta scrivendo sul dittico, dietro il quale appare la mano del filosofo seduto, levata nel classico gesto oratorio; si tratta di un errore prospettico, dovuto alla necessità di far vedere l'attributo nella musa.

[126] Questo atteggiamento caratterizza Clio sui sarcofagi del Museo delle Terme W. 131, e di S. Maria del Priorato W. 183, databili al secondo quarto del III secolo; nello stesso periodo dobbiamo porre col Fittschen anche il sarcofago di P. Giustiniani W. 165, in cui ritroviamo le stessa raffigurazione della musa; Wegner riteneva invece di dover datare questo esemplare al terzo quarto del secolo.

[127] Clio è raffigurata in questo atteggiamento sui sarcofagi di Palermo W. 68 (perduti gli attributi, tracce del calamaio a destra, in basso, cfr. Museo Vaticano W. 138); Louvre W. 77; Porto Torres W. 80; Museo delle Terme W. 131; Museo Vaticano W. 138; P. Giustiniani W. 165; S. Maria del Priorato W. 183; S. Saba W. 188; Villa Doria Pamphili W. 210 (resti del calamaio); Vienna W. 230. Le analogie col sarcofago del Museo Vaticano W. 138 fanno supporre che questo schema iconografico fosse adottato per Clio anche nel sarcofago di S. Paolo fuori le mura W. 184, il cui pessimo stato di conservazione impedisce una identificazione certa.

Nell'elenco delle attestazioni fornito dalla Panella (StudiMisc cit., p. 25) non compaiono gli esemplari di Palermo W. 68, Louvre W. 77, Villa Doria Pamphili W. 210 e Museo delle Terme W. 131 (per quest'ultimo cfr. nota precedente). Rimane incomprensibile l'inclusione nell'elenco del rilievo del Louvre W. 74; si tratta di un rilievo composto con due figure provenienti da due sarcofagi diversi; nella prima figura possiamo riconoscere Polimnia, mentre resta nulla la possibilità di individuare la seconda. Qualora si volesse vedervi una appare in questo atteggiamento solo su esemplari di produzione romana; i sarcofagi usciti dalle botteghe orientali, e quelli che ad essi si rifanno, concordano in linea di massima nel presentare la musa mentre scrive su una tavoletta tenuta all'altezza della vita[128].

Il tipo iconografico più frequentemente attestato per Clio è quello della figura stante con un manto trasverso sul chitone, con o senza maniche; largamente usato per le raffigurazioni di muse sui sarcofagi, compare per Clio già dalla metà del II secolo e resta in uso fino agli inizi del IV, in diverse varianti costituite principalmente da differenti interpretazioni del panneggio (tabelle III—IV)[129]. Pur in una sostanziale uniformità icono-

---

raffigurazione di Clio, inoltre, l'atteggiamento non corrisponde al tipo A/3 della Panella. La studiosa giunge così a concludere, in base a un'errata documentazione, che „gli esemplari che adottano questa variante, ad eccezione del sarcofago di S. Maria del Priorato W. 183, sono della fine del III, inizi IV sec." A proposito dell'elenco di attestazioni del tipo A/3 si deve forse attribuire a un errore tipografico l'inclusione nell'elenco (altrimenti inesplicabile) di tutti gli esemplari in cui Clio, raffigurata con chitone e manto trasverso, ha perduto gli attributi.

[128] Si vedano gli esemplari di Afrodisia W. 6, 9, 10; di Berlino W. 17; Londra W. 42; Pisa W. 78; P. Farnese W. 164; Tunisi W. 225.
Sul frammento di Izmir W. 33 in cui Clio appare in una particolare variante del tipo con manto trasverso (tabella IV E) il dittico è nella sinistra, leggermente abbassata, lo stilo è impugnato e tenuto sul petto; nell'esemplare Borghese-Louvre W. 206, di sicura produzione asiatica, Clio, raffigurata in una variante del tipo con chitone teatrale altocinto e manto sulle spalle, compare con un atteggiamento simile a quello che è adottato sul più tardo frammento di Smirne, e perfettamente riconoscibile, nonostante l'errato restauro che pone nella destra della musa un *volumen*.
Lo stesso atteggiamento che caratterizza Clio in questi due esemplari asiatici è adottato anche nella raffigurazione di questa musa sul sarcofago del Museo dei Conservatori W. 125, in cui Clio appare con chitone e manto trasverso (tabella III A); la posizione del braccio destro mancante è riconoscibile dalle tracce lasciate sul petto. Questo sarcofago, di sicura produzione romana, non mostra particolari legami con la produzione microasiatica.
Sul sarcofago del Museo delle Terme W. 128, Clio, che indossa un chitone altocinto e manto trasverso, stringeva nella destra lo stilo, tenuto discosto dalla tavoletta, sorretta nella sinistra all'altezza della vita. Sul frammentario rilievo di P. Cardelli W. 161, che si rifà generalmente per le iconografie delle muse agli esemplari di produzione asiatica, Wegner ritiene di poter identificare Clio nella musa posta accanto ad Euterpe; Clio, che indossa un chitone e un manto trasverso, sarebbe quindi raffigurata con la destra alzata in un gesto oratorio e con un *volumen* chiuso nella sinistra abbassata. Il tipo con chitone e manto trasverso non esclude necessariamente che questa musa con *volumen* possa essere Calliope (cfr. tabella VII B, P. Torres W. 80); la frammentarietà del rilievo non consente una identificazione certa. Per i rapporti tra l'iconografia di Calliope e quella di Clio vedi infra, p. 211, n. 214.

[129] Questo tipo è adottato per la musa con dittico già nella pittura della Casa delle muse di Ostia, databile all'età adrianea, in cui la musa appare con manto trasverso (tabella III, A) e col dittico nella sinistra all' altezza della vita e lo stilo discosto (v. p. 76, n. 29). Una raffigurazione simile a questa è sul più tardo mosaico di Merida, di cui possediamo solo un disegno (v. A. García y Bellido, AEspA 28, 1955, p. 11, fig. 7). Un preciso confronto per la raffigurazione di Clio, quale appare sul sarcofago del Museo delle Terme W. 128, si ha nel vaso d'argento del Museo di Berlino, con raffigurazioni di muse, databile secondo Greifenhagen al V d. C.; anche la raffigurazione di Euterpe concorda con quella del sarcofago in questione, e in generale con quella dei sarcofagi di tipo asiatico; si noti che le cinque muse che compaiono sul corpo del vaso sono raffigurate entro arcate (cfr. A. Grei-

grafica, dovuta al prevalere del tipo stante con chitone trasverso (39 attestazioni), nelle raffigurazioni di Clio compaiono altre iconografie di diffusione assai limitata.

Un piccolo gruppo di esemplari di fabbrica romana, che si dispongono in tutto l'arco della produzione, ci attesta l'uso per la raffigurazione di Clio del tipo completamente ammantato nella variante A (v. tabella V)[130]; la musa stringe una tavoletta nella sinistra[131].

FENHAGEN, BerlMus NF, 1960, Heft 1/2, Januar 1961, pp. 3sgg.). Per il vaso di Mosca (v. supra n. 14) e quello del tesoro di Proiecta v. infra n. 131. Nell'ambito del tipo stante con chitone altocinto e manto trasverso per le raffigurazioni di Clio sono adottate cinque varianti principali A; B; C; E; F. La variante A è adottata nella maggior parte della produzione orientale, e delle imitazioni (fa eccezione l'esemplare di Pisa W. 78 che attesta la variante B) e compare sporadicamente in esemplari di produzione romana, dal primo quarto del III al secondo quarto del IV secolo. I sarcofagi usciti dalle botteghe romane mostrano invece con maggior frequenza le varianti B e C, la prima in uso dalla metà del II secolo (Leningrado W. 38), la seconda dal III secolo. Le varianti F ed E compaiono entrambe su due esemplari culturalmente e cronologicamente assai distanti tra loro.

[130] La PANELLA in StudiMisc cit., p. 26 presenta questa raffigurazione di Clio come sdoppiamento del tipo più comune di Calliope.

[131] Negli esemplari della collezione Woodyat W. 179, Vienna W. 228, Monaco W. 55, S. Crisogono W. 180, la Musa, raffigurata secondo questa variante, stringe la tavoletta nella sinistra abbassata. Nel rilievo di Villa Giustiniani W. 212, che WEGNER data verso la metà del secolo, ma che FITTSCHEN ritiene anteriore di circa un ventennio, la variante A del tipo ammantato è utilizzata per la raffigurazione di due muse; nella prima che appare accanto ad Atena, ed è priva di attributo, possiamo riconoscere Calliope; nella seconda dobbiamo invece vedere Clio. L'identità di queste muse è confermata dal fatto che nel rilievo, nonostante la lacuna, si può riscontrare la stessa successione delle muse che caratterizza il sarcofago di Agliè W. 2 (per questo problema v. p. 86, n. 57). Il sarcofago di Murcia W. 57, databile all'ultimo quarto del III sec., mostra Clio con dittico all'altezza della vita e stilo accostato, mentre l'esemplare di Capri W. 23, che si può porre agli inizi del IV sec., mostra la musa con stilo accostato al dittico posto all'altezza del capo. Dobbiamo forse vedere Clio anche nel frammento di Firenze W. 29 (WEGNER, tav. 52a), in cui la musa raffigurata nella variante B del tipo ammantato (vedi tabella V B) stringe nella sinistra abbassata una tavoletta.
La PANELLA ritiene debba essere intesa come Clio l'ultima musa a destra sul sarcofago di New York W. 61, con la lotta tra le muse e le sirene. La musa in questione è raffigurata secondo la variante A del tipo stante ammantato (v. tabella V), è priva di attributi e ostenta una piuma strappata a una sirena. La genericità dell'attributo impedisce una identificazione della musa, cui non si può giungere neanche per esclusione.
Il tipo completamente ammantato, in questa stessa variante, è attestato anche sulla ceramica aretina di Perennius, per una musa priva di attributi che l'iscrizione identifica con Clio (v. NSc 1884, tav. VIII, n. 2 e E. DRAGENDORFF—C. WATZINGER, op. cit., p. 84). Questa variante del tipo completamente ammantato è adottata per raffigurare Clio anche sul vaso di Mosca (v. 72, n. 14), in cui la musa, che sostiene con entrambe le mani il polittico all'altezza della spalla, è individuata dall'iscrizione. Il vaso si data, per il marchio sul fondo, tra la fine del IV e gli inizi del V secolo. Un'eco di queste raffigurazioni si percepisce ancora chiaramente nell'immagine della musa col dittico che appare sul cofanetto portaprofumi del tesoro di Proiecta (cfr. P. GUSMAN, L'art décoratif de Rome, tavv. 161—162; S. POGLAYEN NEUWALL, RM 45, 1930, pp. 124sgg.; M. T. TOZZI, RAC 9, 1932, pp. 279—314; E. BARBIER, CahArch 12, 1962, pp. 7—33, figg. 10—11). Una attestazione della variante A del tipo ammantato, riconoscibile per il gesto della mano destra che esce dal *sinus* del mantello, sul petto, si ha nel busto della musa sul mosaico di

Uno schema largamente utilizzato nelle raffigurazioni di Tersicore ed Erato è adottato per Clio sui sarcofagi di Lansdowne House W. 36 e di Via Veneto W. 196[132] (tabella VIII), concordemente attribuiti uno agli anni intorno al 230, l'altro alla fine del secolo; la musa, con chitone e manto trasverso, appare con la gamba sinistra fortemente flessa per la posizione del piede, poggiato su un rialzo[133]. Nell'ambito della produzione asiatica che ci presenta generalmente una Clio stante con chitone e manto trasverso resta isolata l'adozione, per questa musa, del tipo stante con chitone teatrale altocinto e manto sulle spalle (tabella I), documentata nel sarcofago Borghese-Louvre W. 206, databile al primo quarto del III secolo[134].

2. Euterpe

La musa è caratterizzata da una grande uniformità iconografica. Già verso la metà del II secolo, dopo il sarcofago di Villa Medici W. 214 che ci mostra, raffigurata di profilo, una musa ammantata intenta a suonare i doppi flauti[135], vediamo sui sarcofagi di Leningrado W. 38 e del Louvre W. 75 il tipo iconografico che sarà adottato dalla successiva produzione. La musa vi è raffigurata stante, con un flauto per mano e le braccia leggermente flesse e discoste dal corpo, vestita di un chitone teatrale altocinto e da un manto allacciato sulle spalle[136]. Nell'ambito di questo tipo la va-

---

Ippona I per cui v. E. Marec, Lybica 1, 1953, p. 96, fig. 1; K. Parlasca, op. cit., p. 141, n. 7.

[132] Nel sarcofago di Via Veneto W. 196 Clio appoggia il dittico sulla gamba sinistra flessa.

[133] L'atteggiamento con la gamba flessa è attestato anche per Melpomene (cfr. infra). Su un vaso a rilievo del Museo Nazionale di Napoli, databile alla fine del IV sec. a. C., il tipo con piede su rialzo è adottato per una musa che assiste alla contesa tra Apollo e Marsia; questa musa e le sue compagne non sono qui contraddistinte da attributi (cfr. K. Watzinger, ÖJh 16, 1913, p. 177, n. 71; G. Lippold, RM 33, 1918, p. 90, fig. 12).

[134] Per il sarcofago Borghese-Louvre W. 206 v. supra, pp. 100sg.

[135] Sul sarcofago di Villa Pacca W. 218 Euterpe è identificabile per esclusione nella seconda musa da sinistra, raffigurata di profilo, con un *volumen* chiuso in mano. L'insolito attributo è forse da riportare a un fraintendimento del disegnatore che può aver interpretato così, banalizzando, i resti di un flauto. Il gesto attribuito a Clio, ultima musa a destra, ci testimonia con certezza l'incomprensione degli schemi iconografici da parte dell'autore del disegno (la musa afferra con la sinistra un lembo del manto di Erato).

[136] L'iconografia che caratterizza Euterpe sui sarcofagi romani è già in uso per questa musa nell'età di Vespasiano, se dobbiamo prestar fede ai disegni che ci conservano il ciclo di muse della casa di Epidio Rufo a Pompei (IX, 1, 20; cfr. K. Schefold, Vergessenes Pompeji, pp. 135, 177, tav. 174, 2), nella pittura pompeiana la musa però si appoggia col gomito destro a un pilastrino. Euterpe appare stante con chitone altocinto, manto allacciato sulle spalle e un flauto per mano, anche nei mosaici di Arroniz, di Italica II e di Torre de Palma (per il mosaico di Italica II, di cui possediamo solo un disegno, v. K. Parlasca, op. cit., p. 142, n. 17; per il mosaico di Torre de Palma v. ibidem n. 23, e M. Heleno, APort, NS. 4, 1962, pp. 313—338, il quale pone il periodo di utilizzazione della villa tra gli inizi del III e la fine del IV secolo; per il mosaico Arroniz v. supra p. 77, n. 31). È possibile riconoscere questa iconografia anche nei busti della musa dei mosaici di Lemta. È di El Djem III (Thysdrus); nei mosaici di Sousse I ed El Djem I il generico busto della musa è caratterizzato dai flauti, che appaiono divisi, uno a destra, l'altro a

riante caratterizzata dal manto che, fissato da due *fibulae* sulle spalle, scende ampio sul dorso sembra attestata solo nella produzione romana della seconda metà del II secolo (tabella I A/1). Una variante simile alla precedente, ma in cui i due lembi del manto, privo delle *fibulae*, sono fermati sul petto dall'alta cintura che cinge il chitone (tabella I A/2), compare su alcuni sarcofagi orientali ed è adottata sporadicamente a Roma, dove dagli ultimi decenni del II secolo entra nell'uso generale la raffigurazione in cui il mantello è raccolto e stretto dalla cintura (tabella I B)[137]; questa variante è adottata anche su alcuni esemplari di produzione afrodisiense.

Le botteghe romane mostrano così, dalla fine del II agli inizi del IV secolo, un'iconografia di Euterpe rigidamente definita[138]. Negli ultimi decenni del III secolo tre sarcofagi (M. Terme W. 128, Londra W. 42, Priscilla W. 110) legati, come abbiamo visto, alla produzione microasiatica, presentano una seconda iconografia della musa, caratterizzata dal manto trasverso, indossato su un semplice chitone, e dalla particolare posizione dei flauti che Euterpe tiene uniti ed impugnati in modo tale che gli strumenti si dispongono diagonalmente sul petto[139]. A questi tre sarcofagi

---

sinistra, quasi come l'immagine fosse ritagliata da una raffigurazione della musa stante con un flauto per mano (per i mosaici di Lemta e di El Djem I v. P. Gaukler, Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, II, Paris 1910, n. 116a e n. 68, e K. Parlasca, op. cit., p. 141, n. 4 e n. 2; per il mosaico di Sousse I e di El Djem III v. supra p. 76, n. 28 e p. 71, n. 12). La stessa iconografia in uso sui sarcofagi di produzione romana è adottata nella raffigurazione di Euterpe, nel rilievo che decora un'esedra del pulpito del teatro di Sabratha (v. G. Guidi, Africa Italiana 3, 1930, pp. 40—42, figg. 34—35; G. Caputo, Il teatro di Sabratha, Roma 1969, figg. 61—62), datato all'età severiana. Oltre che sui sarcofagi con muse questa iconografia di Euterpe è adottata per la raffigurazione della musa sui sarcofagi con il mito di Marsia; cfr. il sarcofago di P. Doria in C. Robert, Die antiken Sarcophagreliefs III, 2, n. 207, tav. LXVII.

[137] Si tratta degli esemplari di Afrodisia W. 6 e W. 9, di Brussa W. 20, di Izmir W. 33. K. Fittschen, Gnomon 44, 1972, p. 489 segnala gli estremi della documentazione fotografica dei frammenti di Cannes W. 21 e di Manziana W. 51, sconosciuta al Wegner. Nel frammento di Cannes, databile al II sec., Euterpe appare nella variante A/2 del tipo con manto sulle spalle; il più tardo frammento di Manziana ci attesta per la musa la variante B dello stesso tipo. In quest'ultima variante Euterpe appare anche sul sarcofago di Genzano col mito di Marsia (v. C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, III, 2, tav. LXVIII, n. 209).

[138] C. Panella (StudiMisc cit., p. 24) presenta come varianti isolate le iconografie attestate per Euterpe sugli esemplari di Berlino W. 16 e di Londra W. 43, non osserva però che in entrambi i casi le due figure sono totalmente di restauro. I sarcofagi di New York W. 61, Porto Torres W. 80, Museo dei Conservatori W. 125, Palazzo Rospigliosi W. 170, S. Saba W. 188, Tarragona W. 223, mostrano una semplificazione dell'iconografia dominante; la musa è raffigurata col solo chitone teatrale. Questo schema sembra adottato anche sui sarcofagi di Capri W. 23, Ostia W. 66, Pretestato W. 103, Museo delle Terme W. 131, Museo Vaticano W. 140, S. Crisogono W. 180, Vigna S. Ambrosio W. 199, per cui lo stato di conservazione o la sommarietà dell'esecuzione non permettono un'individuazione certa.

[139] V. M. Strocka, AA 83, 1971, p. 99, figg. 7—8, pubblica una foto del frammento di sarcofago asiatico di Tre Fontane, ora perduto. È riconoscibile Euterpe, acefala e priva delle braccia; la musa conserva parte dei flauti che le attraversano il petto, in perfetta concordanza iconografica con gli altri esemplari di produzione orientale. Questa iconografia è adottata anche nella raffigurazione di Euterpe sul vaso argenteo del museo di Berlino per cui v. supra p. 112, n. 129.

architettonici, che concordano tra loro sia nelle iconografie che nella successione delle muse, si riallacciano per la raffigurazione di Euterpe anche il rilievo di P. Cardelli W. 161 e l'esemplare di Tunisi W. 225, che ne ripetono fedelmente le iconografie in una composizione a fregio, con lievi variazioni nell'ordinamento delle figure; i due esemplari appartengono ormai alla produzione del IV secolo. Questa seconda iconografia di Euterpe compare anche sulla piccola *lenós* del Museo Vaticano W. 139, con la raffigurazione delle muse bambine, indubbiamente uscita da una bottega romana e attribuita da Fittschen all'ultimo quarto del III secolo.

Due esemplari, cronologicamente assai distanti uno dall'altro, ci attestano un ibrido dei due schemi principali. Sul sarcofago di Firenze W. 28, databile all'ultimo quarto del II secolo, e sul coperchio del Museo delle Terme 130, appartenente agli ultimi anni del III secolo, appare una musa con manto trasverso che stringe un flauto per mano[140].

3. Talia

La maschera comica e il *pedum* rendono facilmente individuabile Talia. Nelle raffigurazioni di questa musa si nota una certa uniformità iconografica, determinata dall'adozione prevalente del tipo con manto trasverso (tabella III, IV), variato appena dalle diverse fogge del mantello e dalla posizione degli attributi[141]. Nella produzione romana tra la metà del II e gli inizi del III secolo accanto alla variante A del tipo[142], che è adottata con maggior frequenza, compaiono sporadicamente altre varianti[143]; la

---

[140] Una musa con manto trasverso e un flauto per mano compare anche nel ciclo di pittura della casa IX, 5, 11, di Pompei, che si pone all'età di Vespasiano (cfr. K. Schefold, Vergessenes Pompeji, p. 135, tav. 132, e D.A.I. Neg. 53.612). L'identificazione di questa musa con Euterpe è probabile, ma non certa, per la presenza in questa raffigurazione del χορός musaico di una seconda musa stante, che stringe nella destra due corti flauti; Schefold attribuisce a quest'ultima il nome di Calliope. L'identificazione con Euterpe dell'ultima musa a sinistra sul sarcofago di Firenze W. 28 è possibile per la posizione delle braccia (i flauti sono perduti); queste sono flesse nel modo che caratterizza Euterpe sui sarcofagi di produzione romana.

[141] Un denario di Pomponio Musa mostra una musa con maschera comica in una raffigurazione abbastanza simile a quella attestata dai sarcofagi (cfr. H. A. Grüber, op. cit., vol. I, n. 3624, III, tav. XLV, n. 22): Talia indossa un chitone altocinto e un manto trasverso, è in piedi e si appoggia col gomito sinistro a un pilastro, nella destra mostra una maschera comica, tenuta all'altezza della vita, nella sinistra stringe un *pedum*. La raffigurazione di una musa vestita di un manto trasverso, con una maschera comica all'altezza della vita, nella, sinistra, e il *pedum* abbassato nella destra, compare nel *tablinum* della Casa dei Dioscuri di Pompei (VI, 9, 6 [42]), che è datata da Schefold in età neroniana (cfr. Reinach, RP, p. 152, n. 5; K. Schefold, Die Wände Pompejis, Berlin 1957; Idem, Vergessenes Pompeji, p. 135) Nella pittura di Pompei V, 4, 3, al Louvre (v. supra n. 15), databile all'età di Vespasiano, la musa veste un ampio manto trasverso, ornato di frange, disposto in modo abbastanza vicino alla variante B (tabella III), Talia solleva nella destra la maschera all'altezza della vita, e stringe il *pedum*, impugnato nella sinistra. Il bastone stretto nella sinistra è riconoscibile anche nel confuso disegno ottocentesco, unica riproduzione del mosaico di Merida, che García y Bellido data al II secolo in base ai caratteri dell'iscrizione con la firma dei mosaicisti (v. supra p. 111, n. 129). Nel mosaico di Torre de Palma la musa indossa il manto trasverso, è priva del *pedum*; la maschera è sorretta con la destra all'altezza della vita

(v. supra p. 113, n. 136). Il tipo stante con manto trasverso nelle variante D (v. tabella III) è adottato per la raffigurazione della Κωμῳδία nel mosaico antiocheno con Menandro e Glicera; la personificazione della commedia stringe il *pedum* nella destra e mostra la maschera nella sinistra all'altezza della vita; cfr. D. Levi, Antioch Mosaic Pavements, Princeton 1947, tav. XLV. La musa appare con manto trasverso, maschera nella sinistra all'altezza della spalla e *pedum* nella destra anche su un lagynos del Museo del Cairo (per cui v. infra p. 120, n. 156) e nel tondo in gesso di Begram (v. infra p. 120, n. 156) in cui vediamo la stessa scena raffigurata nel vaso del Cairo; la musa è priva di *pedum*.
I vasi d'argento di Mosca e Berlino (v. supra p. 111, n. 129) concordano nell'attribuire a Talia, vestita di un manto trasverso, la sola maschera.
Una raffigurazione di Talia con manto trasverso e maschera sollevata nella sinistra è attestata su un rilievo della cripta della Basilica Vaticana, datato da Gusman al II secolo (v. P. Gusman, L'art décoratif de Rome, tav. 94). Si tratta probabilmente di una lastra di rivestimento; in un intreccio di girali di acanto sono raffigurati Apollo, al centro, e quattro muse.
Per le raffigurazioni di Talia sui sarcofagi cfr. tabella III, IV. Per le varianti A; D; E; F vedi infra. Per Talia è attestata anche la variante C del tipo con manto trasverso sul sarcofago Borghese-Louvre W. 206, uscito certamente da una bottega microasiatica, nel primo quarto del III secolo. La musa vi è raffigurata nell'atteggiamento che la caratterizza in tutti i sarcofagi orientali: la maschera è a destra, sorretta all'altezza della vita, e il *pedum* è stretto nella sinistra. C. Panella, Studi Misc cit., p. 22, confronta la disposizione del manto nella raffigurazione di Talia sul sarcofago Borghese-Louvre W. 206 con quella dell'esemplare di P. Mattei W. 167; secondo la Panella il manto su questo sarcofago avvolge due volte la figura di Talia: si tratta in realtà di un semplice manto trasverso, nella foggia che caratterizza la nostra variante D. Esso non trova in ogni caso confronto nella raffigurazione di Talia sull'esemplare orientale citato.
Nell'elenco delle raffigurazioni di Talia con chitone e manto trasverso (p. 20) la Panella include anche una attestazione sul sarcofago di Woburn Abbey W. 231. Si tratta di una interpretazione dovuta a un'integrazione sbagliata del restauro. Come osserva giustamente Wegner, dal confronto col disegno del 'Codex Coburgensis', da lui edito, emerge l'evidenza che l'ultima musa fosse Clio, raffigurata con lo stilo accostato al dittico, tenuto all'altezza della vita; la maschera comica è solo un errato restauro.

[142] Cfr. i sarcofagi di Vienna W. 228, Woodyat W. 179, V. Borghese W. 207, S. Crisogono W. 180. Alla variante A del tipo con manto trasverso si rifà anche la raffigurazione di Talia sul sarcofago del Museo Vaticano W. 139, con le muse dai tratti infantili. Talia indossa il manto sul corpo nudo, solleva la maschera con la destra all'altezza del capo e stringe nella sinistra il *pedum*, appoggiato all'omero. Sul rilievo di Villa Doria Pamphili W. 210, attribuibile ai primi anni del IV secolo, Talia indossa su una veste teatrale a rombi un manto trasverso, la cui foggia richiama la variante A; la musa sorregge la maschera con la destra, all'altezza del capo, e stringe il *pedum* nella sinistra.
Gli esemplari di Berlino W. 61, di Firenze W. 28 e di Leningrado W. 37 presentano la musa nella variante B del tipo; sul rilievo di Leningrado un errato restauro pone una cetra nella destra (!) della musa; è forse ipotizzabile che in questo esemplare la maschera fosse tenuta nella destra. La raffigurazione di Talia, quale appare in questo gruppo di sarcofagi, è stata adottata anche nella bottega provinciale che ha prodotto il sarcofago di Tarragona W. 223, in cui, però, la musa solleva la maschera con la sinistra fino al capo, e appoggia il *pedum* contro l'omero destro. In questo esemplare la musa indossa anche una veste teatrale (v. infra).

[143] Cfr. tabella III, IV. Nel sarcofago di V. Pacca W. 218 è attestata la variante E, la musa solleva la maschera all'altezza della spalla con la sinistra ed è priva del *pedum*. Nell'esemplare del Louvre W. 75 Talia appare nella variante F del tipo con manto trasverso (tabella IV); la musa solleva la maschera nella sinistra e punta al suolo il *pedum* con la destra abbassata. È probabile si debba vedere una attestazione della variante B del tipo in questione nella

maggior parte delle attestazioni concorda nel presentare la musa con la maschera nella sinistra e il *pedum* stretto nella destra.

Dal secondo quarto del III secolo entra nell'uso pressoché generale[144] un'ulteriore variante (tabella III D), caratterizzata principalmente dalla disposizione del manto trasverso che Talia indossa ora, sui sarcofagi romani, sopra una aderente veste teatrale, spesso traforata; completa l'abbigliamento una *bulla* che orna il collo della musa[145]. I sarcofagi microasiatici, e gli esemplari che ad essi si rifanno, pur adottando questa variante, mostrano ancora Talia col semplice chitone sotto il mantello[146] e concordano nel presentare la musa con la maschera comica nella destra, all'altezza della vita, e col *pedum* nella sinistra. Per quel che concerne la posizione

---

raffigurazione di Talia sul sarcofago di Leningrado W. 38; l'attuale integrazione col manto sulle spalle mi lascia non poche perplessità perché sembra non adattarsi al gesto originario di sollevare la maschera con la destra all'altezza del capo. I margini di frattura chiaramente visibili nella fotografia edita da WEGNER rendono possibile supporre che originariamente la musa presentasse un manto trasverso simile a quello che vediamo usato sul sarcofago stesso per la raffigurazione di Clio.

[144] Lo schema che caratterizza la variante D del tipo stante con manto trasverso è attestato anche per raffigurazioni di attori; cfr. M. BIEBER, The History of the Greek and Roman Theater², Princeton 1961, fig. 788, p. 239, fig. 831, p. 250: la relativa documentazione è contemporanea all'attestazione del tipo per la musa.

[145] Per il problema dell'origine di questo abbigliamento teatrale v. C. PANELLA, StudiMisc cit., pp. 22sgg. e bibliografia ivi citata.
Questa tuta aderente era probabilmente lavorata a rete; sui sarcofagi le maglie romboidali della rete sono rese con un intreccio di linee a rilievo, o di linee incise, in questo caso spesso i fori del trapano segnano i punti di intersezione. La raffigurazione più frequente è però quella in cui la veste è fittamente punteggiata dai fori del trapano, che alludono forse a una lavorazione a maglie più fitte. In qualche caso quest'abito teatrale è, invece, completamente liscio e aderisce perfettamente al corpo; dobbiamo forse supporre che la rete qui fosse sovradipinta. Non ritengo vi siano elementi per sostenere con la PANELLA (StudiMisc cit., p. 22) che la veste a rete con maglie romboidali sia da attribuire a una fase anteriore rispetto alla veste a fori circolari.
Sul sarcofago del Museo Vaticano W. 138 Talia indossa la veste a rete sotto un chitone e un manto trasverso (variante D). Questa veste non compare solo nella variante D del tipo con manto trasverso, ma anche nelle attestazioni della variante B sul sarcofago di P. Torres W. 80 e della variante A sul sarcofago provinciale di Tarragona W. 223; la vediamo inoltre sul rilievo di Villa Borghese W. 205 e sull'urna del Museo Vaticano W. 156, nella raffigurazione di Talia secondo la variante E del tipo completamente ammantato.
L'abbigliamento con veste a fori e manto trasverso è adottato nella raffigurazione di Talia sul rilievo che orna un'esedra nel pulpito del teatro di Sabratha, di età severiana, e in una pittura rinvenuta anch'essa nel pulpito del teatro (v. bibliografia a p. 144, n. 136). Nel rilievo Talia solleva con la sinistra la maschera all'altezza della vita e stringe il *pedum* nella destra abbassata. Questa iconografia di Talia è adottata anche nei sarcofagi col mito di Marsia, cfr. il sarcofago del Louvre in C. ROBERT, Die Antiken Sarkophagreliefs III, 2, n. 203, tav. LXVI, in cui Talia, con *bulla* e veste aderente, solleva con la sinistra la maschera all'altezza del capo.

[146] La veste teatrale a rombi compare solo sul rilievo di P. Cardelli W. 161, che in generale recepisce le iconografie in uso nelle botteghe asiatiche. In questo esemplare Talia conserva la posizione degli attributi che la caratterizza in tutta la produzione orientale. L'abbigliamento della musa è qui estremamente ibrido; la parte superiore del corpo è coperta dalla veste a rete, ma, di sotto il manto che cinge solo le anche, esce la parte inferiore di un chitone, come nei modelli microasiatici.

degli attributi le attestazioni della variante in questione sui sarcofagi romani sono caratterizzate da una pluralità di atteggiamenti[147]. Dal secondo quarto del secolo entra nell'uso la raffigurazione di Talia che posa la destra sulla maschera posta al suo fianco su un pilastrino, e tiene il *pedum* con la sinistra appoggiandolo sull'omero[148]; è un atteggiamento che appare strettamente connesso con questa diffusa variante[149].

---

[147] Sugli esemplari di Agliè W. 2, Arles W.12 (attributi perduti secondo la PANELLA, Studi Misc cit., p. 21; ma la maschera è visibile chiaramente), Belem W. 15, Pretestato W. 102, Palazzo Rospigliosi W. 170, Vigna S. Ambrosio W. 199, la Musa sorregge la maschera all'altezza del capo con la destra e appoggia il *pedum* all'omero sinistro. La maschera sorretta con la sinistra all'altezza del capo e il *pedum* impugnato nella destra caratterizzano Talia sui sarcofagi di Castellamare W. 24, Museo Vaticano W. 134, Museo Vaticano W. 137, S. Maria del Priorato W. 183; sugli esemplari di Murcia W. 57 (senza *pedum*), Palazzo Mattei W. 167, Palazzo Senatorio W. 174, Via Veneto W. 196 (senza *pedum*), la maschera è sostenuta con la sinistra, all'altezza della vita.

[148] Il disegno della pittura pompeiana della casa di Epidio Rufo IX, 1, 20 (20) ci mostra una raffigurazione di Talia in un atteggiamento che ricorda queste raffigurazioni dei sarcofagi. La musa, che indossa un manto allacciato sulle spalle, in una foggia in uso nel teatro, stringe il *pedum* nella sinistra abbassata e tende la destra verso una maschera posta al suo fianco su una piccola base cilindrica. Cfr. K. SCHEFOLD, Vergessenes Pompeji, tav. 173, 2.

[149] Questo atteggiamento, che ha spesso nella produzione romana una funzione particolare nella composizione, compare nella raffigurazione di Talia sul sarcofago di Kansas City W. 34, in cui la musa indossa un manto trasverso di foggia diversa dalla variante D. C. C. VERMEULE (v. Festschrift Matz, p. 103) dà solo una breve descrizione dell'esemplare, che ritiene una creazione di età antonina; WEGNER invece espunge il pezzo, ritenendolo un falso; vedi, però, Addenda p. 152. Se non si considera questo esemplare, le prime attestazioni di questo atteggiamento si hanno sui sarcofagi di Palazzo Giustiniani W. 165, che FITTSCHEN pone al 220 circa, e del Museo delle Terme W. 131, attribuibile al secondo quarto del secolo; lo ritroviamo poi sui sarcofagi di Palermo W. 68, S. Paolo W. 184, Museo Vaticano W. 138, e sui più tardi esemplari di S. Saba W. 188, P. Margana W. 176, Capri W. 23, Vienna W. 230, Verona W. 227.
La PANELLA, elencando le attestazioni del suo tipo A/1 con chitone e manto trasverso, attribuisce erroneamente questo atteggiamento alla Talia del sarcofago di Londra W. 42, in cui in realtà la musa tiene la maschera a destra all'altezza della vita, in perfetta concordanza con la ripresa di motivi microasiatici che caratterizza questo esemplare. Le pessime condizioni di conservazione impediscono la ricostruzione dell'atteggiamento della musa nel frammento del Foro Romano W. 112; sul frammento di S. Callisto W. 87 è ancora visibile la mano sinistra di Talia nell'atto di sostenere il *pedum* (possiamo quindi dedurre che la maschera fosse a destra; mancano però gli elementi per asserire con la PANELLA, StudiMisc cit., p. 21, che essa fosse sollevata all'altezza del capo). Probabilmente la maschera nella destra caratterizzava invece Talia nel frammento di S. Paolo W. 186, di cui la PANELLA afferma la perdita degli attributi; in effetti della musa resta poco più che il tronco, ma a sinistra è ancora visibile la mano che stringeva il *pedum*, e inoltre l'angolazione del braccio destro rispetto al corpo fa supporre che la musa sollevasse la maschera all'altezza del capo. La raffigurazione di Talia è meglio conservata sul frammento dello Studio Canova W. 189: il braccio sinistro sorregge il *pedum* appoggiato all'omero, la perdita totale del braccio destro impedisce di ricostruire la posizione della maschera (che la PANELLA ritiene sollevata all'altezza del capo). Per evidenti motivi di spazio sugli esem-

Una diversa iconografia di Talia (tabella V E), già suggerita alla metà del II secolo dall'esemplare di Villa Medici W. 214, appare in un ristretto gruppo di sarcofagi prodotti a Roma nel secondo quarto del III secolo; la musa è raffigurata completamente avvolta nel mantello, con la maschera sollevata alta nella sinistra e il *pedum* nella destra[150]; una simile raffigurazione di Talia ci è conservata anche in una urnetta del Museo Vaticano W. 156, databile alla fine del III secolo[151].

Sul lato breve del sarcofago del Museo Vaticano W. 136, databile verso la metà del III secolo, è attestata per la raffigurazione di Talia una diversa variante del tipo stante completamente ammantato (tabella V A); nel rilievo la musa ha solo il *pedum* che tiene nella sinistra, appoggiandolo all'omero. Lo stesso schema iconografico è adottato per Talia anche sul sarcofago di Villa Doria Pamphili W. 209 con scene della vita di un fanciullo; in questo caso, però, la musa solleva con la sinistra all'altezza del capo una maschera comica. Uno stretto mantello di uso teatrale[152] caratterizza Talia su due esemplari che appartengono alla produzione romana della fine del II secolo: il sarcofago di Monaco W. 55, su cui la musa appare con la maschera alzata nella sinistra fino all'altezza del capo, e il sarcofago del Museo dei Conservatori W. 125. In questo esemplare la musa indossa sotto lo stretto manto un chitone teatrale altocinto e sostiene con la sinistra la maschera all'altezza del capo.

---

plari del M. Torlonia W. 133 e di Sesto Fiorentino W. 220 a Talia è attribuito il solo *pedum*; per W. 220 la Panella parla di attributi perduti, come pure per la Talia del sarcofago di Londra W. 43: si tratta in realtà di una figura quasi totalmente di restauro; della raffigurazione originaria restano appena i piedi della musa).

[150] Sul sarcofago di Villa Medici W. 214 Talia appare in una raffigurazione assai simile alla variante E del tipo ammantato; la musa si discosta da questa per la posizione del braccio sinistro, che appare completamente avvolto nel mantello, flesso, con la mano puntata al fianco; inoltre Talia ha la sola maschera, che sorregge nella sinistra all'altezza della vita. La variante E del tipo ammantato è attestata sui sarcofagi di Lansdowne House W. 36, Villa Medici W. 215, S. Simeon W. 219 e sul rilievo di Villa Borghese W. 205, in cui la musa indossa il manto sull'aderente veste teatrale traforata, che appare sui sarcofagi romani nella raffigurazione di Talia, secondo la variante D del tipo con manto trasverso. Su questo rilievo la maschera, sempre a sinistra, è sorretta all'altezza della vita. La Panella include tra le attestazioni della variante E del tipo ammantato anche la raffigurazione di Talia sul rilievo di Leningrado 38, per cui vedi p. 79, n. 38.

[151] L'urnetta del Museo Vaticano W. 156 presenta la stessa iconografia di Talia del rilievo di Villa Borghese W. 205, con la differenza che la maschera è sollevata all'altezza del capo. Si tratta di un'urna che imita nella struttura architettonica della fronte gli esemplari orientali, ma riprende iconografie tipicamente romane.

[152] Lo stesso abbigliamento caratterizza la raffigurazione di Talia nella pittura pompeiana IX, 5, 11 (f) dell'età di Vespasiano (cfr. K. Schefold, Vergessenes Pompeji, p. 135, tav. 134; D.A.I. neg. 53.613). La musa solleva con la sinistra all'altezza delle spalle la maschera comica e stringe nella destra abbassata il *pedum*. Per il tipo particolare di mantello cfr. ad esempio la terracotta rappresentante un attore edita da Reinach, RS, I, p. 534, tav. 874 D, n. 2221 e la raffigurazione dell'attore all'estrema destra della pittura pompeiana con scene di teatro edita da Reinach, RP, p. 312, 2.

4. Melpomene

La clava e la maschera tragica caratterizzano le raffigurazioni di Melpomene[153]. Nell'ambito delle varianti di uno stesso tipo iconografico la posizione degli attributi dà luogo a nuove sottovarianti.

Nella prima fase della produzione dei sarcofagi l'immagine di questa musa mostra una varietà iconografica che acquista maggior significato se si considera l'esiguità della documentazione rispetto a quella della fase successiva. Sul sarcofago di Villa Medici W. 214, che appartiene alla produzione della prima metà del II secolo, Melpomene appare avvolta in un ampio manto trasverso[154] (tabella IV E) in una variante che, come vedremo, ricorrerà di quando in quando nella produzione romana. Una raffigurazione di Melpomene completamente ammantata appare invece sul sarcofago di Villa Pacca W. 218[155], secondo un tipo iconografico già adottato dal sarcofago di Villa Medici W. 214 per la raffigurazione di Talia; sui sarcofagi, quest'iconografia è in uso per Melpomene solo in questo esemplare, uscito da una bottega romana della prima metà del II secolo. Il sarcofago del Louvre W. 75, databile al 160 circa, mostra una raffigurazione della musa a noi nota in altri monumenti[156], ma che resta un *unicum* nella produzione dei sarcofagi: la musa, vestita di un chitone teatrale altocinto, con la maschera al sommo del capo, appoggia il gomito destro sul ginocchio della gamba flessa (il piede destro che calza il coturno poggia su un rialzo di roccia) e pone il mento nel cavo della mano. Nell'ultimo quarto del II secolo[157] si pone l'esemplare di Firenze W. 28, in cui Melpomene appare per la prima volta raffigurata secondo una variante del tipo stante con chitone teatrale altocinto e manto sulle spalle (tabella II E)[158]; nella successiva produzione dei sarcofagi questo tipo sarà adottato quasi universalmente per la raffigurazione di Melpomene, in diverse varianti, date principalmente dal disporsi del manto[159].

---

[153] Nella maggior parte dei casi in cui la clava è abbassata, essa poggia su una testa taurina. Talvolta la musa calza i coturni. Sul sarcofago di V. Medici W. 214 Melpomene impugna nella destra la spada, sul più tardo esemplare di Villa Medici W. 215 porta la spada appesa al balteo. Sul sarcofago di Palermo W. 68 la spada appesa al fianco della musa è andata perduta, resta visibile il balteo. È da notare che la spada compare già al fianco della c. d. Tragedia di Pergamo (cfr. R. Horn, RM, ErgH. 2, 1931, tav. 18, 2; M. Bieber, The Sculpture of the Hellenistic Age, New York 1955, p. 119, fig. 473, databile all'inizio del II sec. a. C. Talvolta sul petto della musa compare un γοργονεῖον. Una spada appare anche nella destra della personificazione di Σκηνή, che solleva nella sinistra una maschera, all'altezza della vita, sul rilievo col ritratto di Euripide a Istambul, che Schefold data all'età adrianea (v. K. Schefold, Die Bildnisse, pp. 162—163).

[154] Sul sarcofago di Villa Medici W. 214 la musa sostiene con la sinistra la maschera all'altezza della vita, e con la destra impugna la spada.

[155] Cfr. tabella V E; Melpomene è raffigurata con un'iconografia vicina alla variante E del tipo stante completamente ammantato; questa raffigurazione differisce dalla variante in questione per la posizione del braccio destro, che è qui completamente avvolto nel mantello. La raffigurazione di Melpomene sul sarcofago di Vigna Pacca W. 218, a noi noto solo da un disegno, corrisponde perfettamente a quella di Talia sul sarcofago di Villa Medici W. 214, così come la Melpomene di Villa Medici W. 214 trova una perfetta corrispondenza iconografica nella Talia del rilievo di Vigna Pacca W. 218.
Melpomene appare nella variante A del tipo completamente ammantato (v. tabella V) sul vaso argenteo di Berlino (cfr. p. 111, n. 129); la musa ha la sola maschera tragica che sostiene nella destra all'altezza della vita.

[156] V. infra p. 147. Melpomene appare con la maschera al sommo del capo anche sul sarcofago di Copenaghen col mito di Marsia (cfr. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, III, 2, n. 288, tav. LXVII).
La musa è raffigurata appoggiata con le braccia alla gamba destra flessa (il piede posa su uno scalino), e con la maschera al sommo del capo anche su un tondo in gesso da Begram e su un lagynos figurato del Museo del Cairo, che riportano entrambi la stessa composizione in cui la musa ascolta un poeta seduto (per il tondo di Begram v. J. Hackin, Nouvelles recherches archéologiques à Begram, p. 134, e per il problema della sua datazione v. Ch. Picard, BCH 79, 1955, pp. 521—522, n. 2; G. Adriani, Arch

---

Cl 6, 1955, pp. 124—138; G. M. A. Richter, AJA 62, 1958, pp. 370—377; per il lagynos del Cairo v. L. Ghali Kahil, MonPiot 51, 1960, pp. 73sgg.). Per il tipo nella statuaria v. infra pp. 146sgg.

[157] All'ultimo quarto del III sec. appartiene secondo Wegner anche il frammento del Museo Vaticano W. 153, in cui appare una musa vestita di un semplice chitone altocinto, con una maschera tragica tenuta all'altezza della vita nella sinistra. La musa stringeva qualcosa nella destra (il braccio è proteso); ma le tracce rimaste non permettono di capire di che cosa si trattasse (una spada ?).

[158] Il tipo stante con chitone altocinto e manto sulle spalle è adottato per la raffigurazione di Melpomene già su un denario di Pomponio Musa (cfr. H. A. Grueber, op. cit., vol. I, n. 3615; III, tav. XLV, n. 18): la musa ha la clava abbassata nella destra e solleva con la sinistra la maschera all'altezza della vita, il balteo le attraversa il petto. La pittura pompeiana della casa IX, 5, 11, databile all'età di Vespasiano, ci mostra anch'essa una raffigurazione simile: Melpomene sostiene però la maschera nella destra e stringe la clava nella sinistra abbassata. Per Melpomene non mancano a Pompei altre attestazioni del tipo nella pittura (cfr. Reinach, RP, p. 152, n. 8 e p. 153, n. 6, p. 155, n. 6; K. Schefold, Vergessenes Pompeji, tav. 163, 2, in cui la musa è raffigurata sospesa in volo). La variante E del tipo con manto allacciato sulle spalle, assai frequente sui sarcofagi, compare nella raffigurazione di Melpomene della Casa delle Muse di Ostia (v. p. 76, n. 29) databile all'età adrianea; la musa stringe nella destra la clava abbassata e solleva con la sinistra la maschera all'altezza della vita. Il rilievo di età severiana che orna il pulpito del teatro di Sabratha (v. p. 114, n. 136) mostra una raffigurazione della musa con maschera tragica molto vicina a quella della casa di Ostia. Il tipo con chitone altocinto, di estrazione teatrale, e manto sulle spalle è attestato anche nei mosaici: cfr. il mosaico di Torre de Palma, in cui la musa mostra la maschera sollevata nella destra (v. p. 113, n. 136), il mosaico di El Djem III (v. p. 71, n. 12) con un busto della musa. Nel noto mosaico di Virgilio a Sousse la musa, caratterizzata da questo particolare abbigliamento, è in piedi accanto al seggio del poeta e vi si appoggia col gomito destro; con la sinistra sorregge la maschera all'altezza della vita. (Per il mosaico di Sousse v. P. Gaukler, Inventaire des mosaïques, II, p. 133; R. Hinks, Myth and Allegory in Ancient Art, p. 103, tav. 246; G. Ch. Picard, RA 33, 1949, II, pp. 148sgg.; K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker, p. 170, fig. h; K. Parlasca, op. cit., p. 142, n. 29; L. Foucher, Inventaire des mosaïques, Feuille 57 de l'Atlas archéologique. Sousse, p. 49, nn. 57—104, tav. XXV; G. Ch. Picard, in: Atti VII Congr. Int. Arch. Cl., Roma 1961, pp. 243—249.

[159] Oltre alla varianti C, D, E, per cui v. infra, è attestata anche la variante A/1 (v. tabella I—II). La variante A/1 compare nella raffigurazione di Melpomene sui sarcofagi di Berlino W. 16, databile alla fine del II—inizi del III sec., e di Lansdowne House W. 36, che si pone al 230 circa. In entrambi gli esemplari la musa sostiene la maschera con la sinistra all'altezza della vita e stringe la clava nella destra abbassata.

Sul sarcofago di Palazzo Rospigliosi W. 170, che si pone negli anni 240—250, la musa, che poggia la destra sulla maschera, posta al suo fianco su un pilastrino, e sorregge con la sinistra la clava appoggiata alla spalla, indossa solo un chitone teatrale altocinto, come

Sedici esemplari, alcuni[160] dei quali di sicura produzione microasiatica, ci attestano l'uso fino alla metà del III secolo della variante adottata nella raffigurazione di Melpomene sul sarcofago di Firenze W. 28. Questa variante, caratterizzata dal mantello che, allacciato sulle spalle, scende sull'omero sinistro, sul petto e sul braccio in un lembo triangolare (tabella II E), è comunemente usata nella produzione di Afrodisia (Afrodisia W. 8; W. 9; W. 10) e compare anche sul sarcofago di Pisa W. 78, la cui origine afrodisiense, postulata da Rodenwaldt, è tuttora assai discussa. La variante in questione è adottata anche sul sarcofago Borghese-Louvre W. 206, appartenente alla produzione microasiatica del primo quarto del III secolo, e negli anni tra il 230 e il 260 viene usata nella bottega provinciale che ha prodotto il sarcofago di Tarragona W. 223.

Nell'ambito delle attestazioni di questa variante gli esemplari di produzione romana concordano nel raffigurare Melpomene con la maschera sollevata all'altezza del capo nella sinistra e la clava nella destra abbassata[161].

L'atteggiamento con la maschera a sinistra all'altezza della vita e la clava nella destra abbassata caratterizza invece Melpomene nella produzione microasiatica, in tutto l'arco del suo sviluppo.

I sarcofagi di Londra W. 42, P. Farnese W. 164, Museo Terme W. 128, C. di Priscilla W. 110, Tunisi W. 225, databili tutti tra l'ultimo quarto del III e i primi decenni del IV secolo[162], e i cui legami con la produzione orientale sono ben noti, mostrano nella raffigurazione di Melpomene una

---

sul frammento di S. Callisto W.85 e sul coperchio di Belem W. 15. Sul frammento di sarcofago col mito di Marsia di P. Mattei (C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, III, 2, tav. XLV, n. 202) è visibile una musa con chitone teatrale e manto sulle spalle, accanto alla quale è posta una maschera tragica.

[160] C. Panella, StudiMisc cit., p. 20, esaminando gli ἅπαξ nell'iconografia di Melpomene, osserva che sul sarcofago di Afrodisia W. 8 la musa presenta un manto sulla spalla sinistra. Poiché alla Panella manca la visione globale delle attestazioni di questa variante, le sfugge anche il fatto che non si tratta di un diverso tipo di manto ma, come è evidente dai sarcofagi di Firenze W. 28, Woodyat W. 179, Vienna W. 228, solo di un diverso modo di disporre il manto allacciato sulle spalle, comunemente associato al chitone teatrale altocinto.
Quest'iconografia di Melpomene è adottata anche su un sarcofago col mito di Marsia; cfr. esemplare di Palazzo Doria in C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, III, 2, p. 207, tav. LXVII.

[161] Fa eccezione la raffigurazione della musa nel citato esemplare di Palazzo Doria col mito di Marsia, in cui Melpomene solleva con la destra la maschera all'altezza del capo e appoggia la clava all'omero sinistro; questo gesto richiama la citata pittura pompeiana (Reinach, RP, 152, 8) in cui però la musa col capo ornato dalla λεοντῆ appare appunto nella variante E del tipo in questione.
C. Panella, StudiMisc cit., p. 29 include nell'elenco delle raffigurazioni di Melpomene con la maschera all'altezza della vita anche il sarcofago Woodyat W. 179, dove in realtà la maschera è sollevata all'altezza del capo e pone, il sarcofago di Firenze W. 28 sia nell'elenco delle raffigurazioni con maschera all'altezza della vita, sia in quello delle raffigurazioni con maschera all'altezza del capo.

[162] Alla serie dei sarcofagi con la stessa iconografia ricordati dalla Panella, StudiMisc cit., p. 30 (Londra W. 42, Museo delle Terme W. 128, Tunisi W. 225) vanno aggiunti i sarcofagi di Palazzo Farnese W. 164 e della Catacomba di Priscilla W. 110.

diversa variante del tipo con chitone teatrale altocinto e manto sulle spalle (tabella II D): la musa stringe nella sinistra, che sorregge la maschera, un lembo del manto, che si tende così ampio tra la spalla e la mano.

Dal secondo quarto del III secolo, Melpomene appare sui sarcofagi romani in due varianti del tipo con chitone teatrale e manto sulle spalle, caratterizzate dalla foggia del mantello che, allacciato sulla spalla destra, copre il petto e il dorso, raccogliendosi poi sulla spalla sinistra o scivolando a coprire il braccio sinistro (tabella II C/1, C/2). Nelle attestazioni della variante C/1 la musa appare nell'atteggiamento che la caratterizza sui primi esemplari di produzione romana, dal sarcofago di Firenze W. 28 in poi; la clava è nella destra abbassata e la maschera è sollevata nella sinistra all'altezza del capo[163]. Nella seconda metà del secolo un gruppo di sarcofagi adotta la versione speculare di questo schema; il rovesciamento dell'immagine è determinato da chiare esigenze compositive[164]. Sul sarcofago di Porto Torres W. 80 Melpomene, raffigurata nella variante C/1 del tipo in questione, sorregge la maschera nella destra all'altezza del capo e appoggia la clava all'omero sinistro; lo stesso atteggiamento caratterizza la musa anche in alcune attestazioni della variante C/2[165], la quale negli esemplari di Villa Medici W. 215 e di S. Saba W. 188 viene utilizzata a rappresentare la musa con la maschera levata nella sinistra e la clava nella destra abbassata.

---

[163] Questo atteggiamento caratterizza le attestazioni della variante sui sarcofagi del Museo delle Terme W. 131, di S. Simeon W. 219, di Verona W. 227.

[164] Nell'ambito delle attestazioni della variante C Melpomene appare in questo atteggiamento sui sarcofagi di Palermo W. 68 e del Museo Vaticano W. 138, che presentano in generale strette affinità non solo nella composizione, ma anche nelle iconografie adottate. Il confronto tra l'esemplare del Museo Vaticano e il danneggiatissimo sarcofago di S. Paolo W. 184, in cui riconosciamo la stessa composizione, induce a supporre una concordanza tra i due esemplari anche per l'iconografia di Melpomene; le muse meglio conservate dell'esemplare di S. Paolo mostrano infatti un'iconografia uguale a quella del sarcofago del Vaticano. Anche sul rilievo di Vienna W. 230 la musa sostiene con la destra la maschera all'altezza del capo; la perdita del braccio sinistro impedisce di determinare la posizione della clava, di cui comunque non resta traccia. La composizione del rilievo è legata a quella dell'esemplare vaticano, a cui si rifà liberamente anche l'esemplare di Porto Torres W. 80, in cui lo schema adottato per Melpomene, pur leggermente diverso, è usato con la stessa intenzione compositiva. L'atteggiamento con la clava abbassata nella sinistra e la maschera alta nella destra è attestato anche nel frammento di S. Callisto W. 87.

[165] L'atteggiamento con la clava appoggiata alla spalla, rivolta verso l'alto, è ben noto per Eracle, e compare nelle raffigurazioni di Melpomene già nella pittura pompeiana; si vedano le già citate raffigurazioni della musa in volo e la pittura edita da Reinach, RP, p. 152, n. 8 (v. p. 121, n. 158). Anche il busto di Melpomene nel mosaico di Sousse I (v. p. 76, n. 28) è caratterizzato dalla clava appoggiata alla spalla sinistra; vedi inoltre la raffigurazione di Melpomene nel rilievo della cripta della Basilica Vaticana (v. p. 116, n. 141). Tale atteggiamento è attestato nelle raffigurazioni di Melpomene sui sarcofagi di Murcia W. 57, Capri W. 23; sul sarcofago di Sesto Fiorentino W. 220 la Musa appoggia la clava all'omero sinistro, ma è priva della maschera, e la mano destra è levata in gesto oratorio, per riprendere il gesto della defunta rappresentata al centro del rilievo. L'atteggiamento con la clava appoggiata alla spalla sinistra e la maschera sollevata fino al capo nella destra caratterizza anche la già citata raffigurazione di Melpomene sul sarcofago di Palazzo Doria col mito di Marsia; anche in questo esemplare, come nei sarcofagi di Murcia W. 57, di Capri W. 23, di Porto Torres W. 80 e di Sesto Fiorentino W. 220, Melpomene, raffigurata con questo schema (nella variante E del tipo con chitone teatrale e manto sulle spalle), è sapientemente utilizzata per chiudere la composizione della fronte. Le varianti C/1 e C/2 del tipo con chitone altocinto e manto sulle spalle sono frequentemente attestate

Oltre alla predominante iconografia di Melpomene stante con chitone teatrale altocinto e manto sulle spalle, nel corso della produzione dei sarcofagi romani si hanno alcune attestazioni del tipo con chitone e manto trasverso[166]. Il sarcofago di S. Crisogono W. 180, databile alla fine del II secolo, ci attesta l'uso della variante B (tabella III B) in una raffigurazione in cui Melpomene mostra l'atteggiamento canonico della prima produzione romana (maschera alta a sinistra, clava abbassata a destra); più frequenti, anche se non molto numerose[167], sono le attestazioni della variante E (tabella IV E), già in uso come abbiamo visto nell'immagine di Melpomene sul sarcofago di Villa Medici W. 214. Le raffigurazioni della musa in cui viene adottata questa variante del tipo con manto trasverso sono caratterizzate da atteggiamenti diversi.

Oltre allo schema con maschera a sinistra all'altezza del capo e clava abbassata nella destra[168], troviamo la sua versione speculare[169]. Un atteggiamento frequente nelle raffigurazioni di Talia, ma assai meno usato in quelle di Melpomene, appare sul sarcofago di Agliè W. 2, databile al 230 circa: la musa posa la destra su una maschera posta al suo fianco su un basso pilastrino e sorregge con la sinistra la clava appoggiata all'omero. La prima attestazione di Melpomene in questa posa si ha circa dieci anni

---

nelle raffigurazioni di attori; cfr. M. Bieber, The History of the Greek and Roman Theater², p. 162, fig. 388; p. 234, fig. 779; p. 237, fig. 785; p. 240, figg. 789—791.

[166] C. Panella, StudiMisc cit., p. 30 ricorda per l'iconografia di Melpomene stante con chitone e manto trasverso i soli sarcofagi di Agliè W. 2, Louvre W. 73, S. Maria del Priorato W. 183.

[167] Oltre che nei sarcofagi citati nella nota precedente, la variante E del tipo stante con chitone e manto trasverso compare sul sarcofago di Villa Doria Pamphili con scene della vita di un fanciullo. Questa variante era attestata anche nel sarcofago del Museo Vaticano W. 134, come si può vedere dal disegno del 'Codex Pighianus' edito da Wegner (tav. 56b); il successivo restauro del rilievo ha alterato la foggia del manto. La raffigurazione di Melpomene in sembianti infantili sul sarcofago del Museo Vaticano W. 139 mostra la musa con manto disposto in modo assai simile a quello che caratterizza la variante E; però il lembo che scivola dalla spalla sull'avambraccio richiama anche la disposizione del manto sulla variante A del tipo stante con manto trasverso. Nell'immagine di Melpomene sul frammento di Leningrado W. 40 va forse vista un'attestazione della variante E, deformata per motivi di spazio.
La foggia del manto che caratterizza la variante E del tipo con manto trasverso ricorre frequentemente in raffigurazioni di scene di teatro; cfr. M. Bieber, The History of the Greek and Roman Theater², p. 154, fig. 561; p. 162, fig. 588; p. 239, fig. 788.

[168] Questo atteggiamento si ritrova sui sarcofagi di S. Maria del Priorato W. 183 e del Museo Vaticano W. 129.

[169] La maschera è sollevata con la destra all'altezza del capo, mentre la sinistra stringe la clava abbassata, sul frammento di Leningrado W. 40 (della clava restano solo frammenti). Sull'esemplare del Museo Vaticano W. 134 e sul frammento del Louvre W. 73 la clava è sempre tenuta in questa posizione, la musa però è priva della maschera e il braccio destro è abbassato, seminascosto dalla figura del defunto seduto. Sul sarcofago di Villa Doria Pamphili W. 209 Melpomene alza con la destra la maschera all'altezza del capo, il braccio sinistro è nascosto dalle figure in primo piano.

prima sul sarcofago del Museo dei Conservatori W. 125[170], che presenta la musa in una iconografia del tutto particolare: Melpomene veste un chitone teatrale altocinto, e porta sulle spalle una λεοντῆ[171]. Questo attributo erculeo compare invece a coprire il capo della musa sul sarcofago di Castellammare W. 24, databile intorno al 240; in questo esemplare la musa, che solleva alta nella sinistra la maschera, e stringe la clava nella destra abbassata, indossa un lungo chitone con ἀπόπτυγμα[172].

5. Urania

Fin dai primi esemplari Urania appare stante vestita di un chitone e di un manto trasverso, con il *radius* nella destra e il globo nella sinistra[173].

---

[170] Questo atteggiamento caratterizza Melpomene anche sul sarcofago di Palazzo Rospigliosi W. 170, databile intorno alla metà del III sec.; per la raffigurazione della musa su questo esemplare, v. supra p. 121, n. 159.

[171] La λεοντῆ orna il capo di Melpomene anche nella citata pittura di Pompei edita da Reinach, RP, p. 152, n. 8, in cui la musa appare nella variante E del tipo con chitone altocinto e manto sulle spalle, con la clava appoggiata all'omero sinistro e la maschera alta nella destra.
Una statua di Madrid (v. EA 1798), probabilmente raffigurante la musa, mostra una λεοντῆ sulle spalle, sopra un chitone con ἀπόπτυγμα.

[172] Melpomene compare anche sul sarcofago di Tebessa W. 224: la figura della musa, vestita di chitone teatrale altocinto, è priva delle braccia e della parte alta del busto, resta a destra parte della clava abbassata e appoggiata al suolo. Le condizioni di conservazione non ci permettono di riconoscere il tipo iconografico adottato. Sul frammento di Ostia W. 64 possiamo individuare Melpomene grazie ai resti della clava, a sinistra in basso; della figura, restano poco più che i piedi che calzano coturni. A destra, su un pilastrino, si conservano i resti di una maschera. La maschera sollevata alta nella destra ci permette di identificare Melpomene nell'ultima musa a sinistra sul frammento di Ostia W. 66; il pessimo stato di conservazione impedisce ogni ulteriore considerazione sull'iconografia. Sul sarcofago di Lisbona W. 41, uscito da una bottega provinciale nella seconda metà del III secolo, dobbiamo forse vedere una raffigurazione di Melpomene nell'ultima musa a sinistra, essa è attualmente priva di attributi, indossa un chitone con ἀπόπτυγμα e una specie di corto mantello che ricorda il manto trasverso per il lembo che ricade sulla spalla sinistra. L'identificazione con Melpomene cautamente proposta da Wegner si fonda su una testimonianza settecentesca che attribuisce alla musa una maschera, e sul fatto che Talia è ancora perfettamente riconoscibile sul rilievo (Wegner, p. 23).

[173] Il tipo stante con chitone e manto trasverso appare già nella raffigurazione della musa col globo sul denario di Pomponio Musa (cfr. H. A. Grueber, op. cit., vol. I, n. 3629; III, tav. XLV n. 23); la musa raffigurata sulla moneta indica col *radius*, tenuto nella destra, un globo posto su un basso tripode al suo fianco, a destra. La pittura della casa di Pompei IX, 5, 11 (v. supra p. 115, n. 140) mostra anch'essa Urania stante, con chitone e manto trasverso, che indica col *radius* un globo sorretto nella sinistra all'altezza della vita (il manto trasverso è assai sbiadito, ma si distingue ancora nella fotografia del D. A. I. Neg. 53.612). Molto simile a questa pittura dell'età di Vespasiano è la raffigurazione di Urania della Casa delle Muse di Ostia, databile all'età adrianea (v. p. 76, n. 29). Nel mosaico di Merida, databile secondo García y Bellido al II secolo, la raffigurazione di Urania, che indica un globo, posto alla sua destra su un tripode, richiama molto da vicino la moneta di Pomponio Musa (v. supra n. 129). Anche nel rilievo del pulpito del Teatro di Sabratha la musa appare stante, vestita di chitone e manto trasverso, e tende il *radius*, stretto nella destra, verso un globo posto su un pilastro a sinistra (v. p. 114, n. 136); una raffigurazione simile a questa appare anche nel mosaico di Arroniz (v. p. 77,

Questa iconografia è la più attestata in tutto l'arco della produzione; l'uniformità del tipo è variata appena dalla foggia del manto trasverso e dalla posizione degli attributi[174]. Il globo sorretto all'altezza della vita ha la sua prima attestazione sul sarcofago di Villa Medici W. 214, nella prima metà del II secolo e appare nella produzione romana quasi esclusivamente in questo secolo[175], mentre continua a caratterizzare i sarcofagi asiatici e le loro imitazioni in tutto l'arco della produzione. Dagli inizi del III secolo i sarcofagi romani ci mostrano la musa in un atteggiamento che accentua la funzione emblematica dell'attributo: la musa solleva con la sinistra all'altezza del capo il globo, che indica col *radius*[176].

Nell'ambito delle varianti del tipo con manto trasverso (tabella III), date dal diverso disporsi del mantello, le attestazioni non permettono rilevanti distinzioni né cronologiche né culturali: la variante A è attestata sia su esemplari di produzione romana, che su sarcofagi orientali o di imitazione.

Con la sola eccezione del sarcofago del Museo delle Terme W. 128, legato alla produzione orientale, la variante C compare esclusivamente sugli esemplari di produzione romana, come la variante B[177].

---

n. 31). Anche nel mosaico di triclinio da Lemta, con muse e stagioni (v. p. 114, n. 136), il globo è posto alla sinistra di Urania, raffigurata in un semplice busto. Il busto della musa nel mosaico di El Djem III (v. p. 71, n. 12) mostra chiaramente che la musa veste un manto trasverso, in questa immagine il globo è posto a destra. Il tipo stante con chitone e manto trasverso, e col globo sollevato all'altezza del capo, è adottato sui sarcofagi per raffigurare Lachesis; cfr. CUMONT, Symb. Fun., p. 320.

[174] Oltre alle varianti A, B, C del tipo con manto trasverso (per cui vedi infra), i sarcofagi di Villa Medici W. 214, e di Villa Pacca W. 218, appartenenti entrambi alla prima metà del II secolo, ci attestano rispettivamente le varianti E ed F; nel primo esemplare Urania sorregge il globo all'altezza della vita, mentre nel secondo esso appare sollevato fino alla spalla.

[175] Il globo appare all'altezza della vita sui sarcofagi di Villa Medici W. 214, S. Crisogono W. 180, Monaco W. 55, appartenenti alla produzione del secondo secolo; l'identico atteggiamento che la musa assume in questi due esemplari sembra legato a una più ampia concordanza compositiva tra i due. Nel corso del III secolo il globo è tenuto da Urania all'altezza della vita, oltre che sugli esemplari di V. Borghese W. 206, Londra W. 42, Museo delle Terme W. 128, Tunisi W. 225, Priscilla W. 110, tutti più o meno strettamente legati alla produzione microasiatica, anche sul sarcofago del Museo dei Conservatori W. 125, databile al primo quarto del III secolo, e sul coperchio del Museo delle Terme W. 130, con le muse dai tratti infantili. Il sarcofago di P. Farnese W. 164 riprende per il gruppo Urania-Polimnia, rispettivamente ottava e nona, lo schema compositivo adottato sui sarcofagi di Londra W. 42 e di Tunisi W. 225.

[176] Lo slancio verticale dato alla figura mediante questo atteggiamento ne fa in molti casi un elemento chiave nella composizione della scena. Sui sarcofagi di P. Rospigliosi W. 170 e del M. Vaticano W. 137, che adottano le stesse iconografie per il gruppo delle ultime tre muse, Urania, raffigurata nella variante B del tipo con manto trasverso, ha il *radius* nella destra insolitamente abbassata. Questo atteggiamento sembra legato a un'intenzione compositiva particolarmente evidente nell'esemplare di P. Rospigliosi: ripresa del gesto della musa con strumento a corda, alla destra di Urania, e accentuazione di una serie di linee oblique segnata dalla piega del mantello di Calliope, dalla parallela cinghia che attraversa il petto di Erato, dall'orlo del lembo triangolare del manto di Clio, che chiude la composizione.

[177] C. PANELLA (StudiMisc cit., p. 26), che, come abbiamo visto, procede differenziando le varianti

I sarcofagi di P. Rospigliosi W. 170 e del Museo Vaticano W. 137, databili intorno alla metà del III secolo, concordano nell'adottare per Urania la variante C del tipo con manto trasverso (tabella III), inoltre su entrambi la musa ha insolitamente abbassata la destra che stringe il *radius*, ed il braccio è steso lungo il corpo.

L'uniformità delle raffigurazioni di Urania è rotta dall'adozione sporadica di due tipi iconografici diversi. A circa mezzo secolo di distanza l'uno dall'altro gli esemplari di Berlino W. 16 e del Vaticano W. 136 presentano la musa in una variante del tipo completamente ammantato (tabella V A); sul sarcofago berlinese, databile alla fine del II secolo, Urania regge il globo all'altezza della vita, nel più tardo rilievo del Vaticano l'attributo è sollevato sino alla spalla. Più numerose sono le attestazioni del tipo appoggiato con manto trasverso (tabella VII). Intorno alla metà del II secolo gli esemplari di Firenze W. 28 e del Louvre W. 75 concordano nel raffigurare Urania secondo la variante B del tipo appoggiato con manto trasverso[178], e nel porre il globo a terra, accanto al pilastro (tabella VII B). Il sarcofago di Pisa W. 78, i cui legami con la produzione orientale sono stati più volte ricordati, presenta invece una diversa variante del tipo in questione, vicina alla variante A della tabella; rispetto a questa si nota una frontalizzazione dello schema e un diverso atteggiamento del braccio destro, flesso

all'interno di un tipo non in base al panneggio, ma esclusivamente in base alla posizione degli attributi, distingue due varianti del tipo con manto trasverso, A/1 con globo all'altezza della vita, A/2 con globo all'altezza del capo. Tra le attestazioni della variante A/1 la Panella include la raffigurazione di Urania sul sarcofago di Pisa W. 78; si tratta in realtà di un diverso tipo iconografico, quello della musa appoggiata (per cui vedi infra). Tra le attestazioni della variante A/2 vediamo incluse quindi anche le raffigurazioni di Urania sul rilievo di Monaco W. 48 e di S. Saba W. 188 che si rifanno anch'esse al tipo della musa appoggiata; troviamo inoltre inspiegabilmente citati i frammenti del Museo Vaticano W. 144 e W. 152, in nessuno dei quali appare Urania.

Manca inoltre dall'elenco il sarcofago del Museo Vaticano W. 138, databile all'ultimo quarto del III secolo, su cui Urania appare nel tipo con manto trasverso e col globo sollevato all'altezza del capo. La Panella inoltre (StudiMisc cit., p. 28) tratta separatamente i sarcofagi di Londra W. 43 e di Palazzo Mattei W. 167 in cui la musa "indossa un manto trasverso, che avvolge due volte la parte inferiore del corpo". Questa foggia del manto corrisponde alla variante C del tipo con manto trasverso che vediamo adottata, oltre che sui sarcofagi di Londra W. 43 e di Palazzo Mattei W. 167, anche sugli esemplari di Lansdowne House W. 36, Murcia W. 57, P. Torres W. 80, Museo Vaticano W. 145, Palazzo Giustiniani W. 165 (per la Panella inclusi nelle attestazioni del tipo A/1), e sul sarcofago del Museo delle Terme W. 128 (per la Panella del tipo A/2). Nell'esemplare del Louvre e nel frammento di P. Torlonia col mito di Marsia (C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, III, 2, tav. LXVI, n. 20, tav. LXVII, n. 205) la musa solleva il globo all'altezza del capo; sul sarcofago del Louvre essa è raffigurata nella variante C del tipo con manto trasverso. La variante C del tipo con manto trasverso è adottata anche nella raffigurazione di Urania nel sarcofago del Louvre con il mito di Marsia (cfr. C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, III, 2, n. 203, tav. LXVI), in cui la musa solleva con la sinistra il globo all'altezza del capo. Nello stesso atteggiamento Urania si intravvede anche nell'esemplare di Palazzo Torlonia 205, anch'esso col mito di Marsia (ibidem n. 205, tav. LXVII).

[178] V. C. Panella, StudiMisc cit., p. 27, tipo B dove il tipo non viene messo in relazione con il sarcofago di Pisa W. 78, né con i più tardi esemplari di Milano W. 48, Pretestato W. 108, S. Saba W. 188.

per indicare il globo, che in questo esemplare è posto sul pilastro[179]. Il sarcofago pisano si pone intorno alla metà del III secolo. Tra l'ultimo quarto del III secolo e gli inizi del IV secolo tre esemplari (Milano W. 48, Pretestato W. 108, S. Saba W. 188) mostrano un'immagine della musa col globo che richiama la variante B del tipo con manto trasverso appoggiato a un sostegno; la statica incerta della raffigurazione ricorda ancora, però, nonostante l'incrocio delle gambe, il tipo stante. Urania è appoggiata al pilastro col braccio sinistro, sorregge nella mano il globo all'altezza del capo e flette il braccio destro per indicare col *radius* il globo[180]. Nel sarcofago del Museo delle Terme W. 131 è adottato per la raffigurazione di Urania il tipo appoggiato, completamente ammantato, forse nella variante B[181] (tabella VI).

La raffigurazione di Urania quale appare sui sarcofagi della Coll. Woodyat W. 179 e di Vienna W. 228, che presentano la stessa interpretazione di una stessa composizione, resta del tutto isolata: la musa indossa un chitone con ἀπόπτυγμα e porta su questo un manto che scende in un lembo sull'omero e sul braccio sinistro e, coperte le gambe, si raccoglie poi sulla gamba destra leggermente flessa[182]. Entrambi gli esemplari mancano delle braccia; da un disegno dell'esemplare viennese edito da WEGNER sembra di poter dedurre che il globo fosse sollevato all'altezza della spalla con la sinistra[183].

Dall'esame che stiamo conducendo risulta ormai chiara l'importanza preponderante dell'attributo nella individuazione dell'identità di una musa.

---

[179] Una raffigurazione di Urania assai simile a quella dell'esemplare di Pisa W. 78 è attestata in una pittura pompeiana edita dal REINACH, RP, p. 21, n. 8, in cui la musa è ritratta davanti ad Atena che siede, armata, ascoltandola (REINACH, RP, p. 22,1 pubblica anche il disegno di un'altra copia della stessa pittura. Questa, edita da P. GUSMAN, La ville impériale de Tibur, Paris 1904, pp. 215—228, è una litografia, riprodotta dal PENNA nel 1801 e già edita quale copia dei dipinti di villa Adriana eseguita dal pittore Carloni. GUSMAN riporta la discussione sulla autenticità dei soggetti e conclude che si tratta non di un falso totale, ma di un restauro sovrabbondante).

[180] Una raffigurazione di Urania appoggiata col gomito a un pilastro e col globo in mano si ha nel mosaico di Baccano, in cui però la Musa è raffigurata frontalmente, cfr. supra p. 72, n. 12.

[181] Le condizioni del rilievo non permettono di distinguere perfettamente la raffigurazione della Musa: si vedono nettamente la mano destra aperta che esce, all'altezza del viso, dal *sinus* del manto, e il capo volto verso Clio; un alto pilastro sostiene il globo all'altezza del capo della Musa.

[182] La PANELLA descrive l'Urania del sarcofago Woodyat W. 179 come priva di manto e rimanda per la stessa raffigurazione all'esemplare viennese.

[183] Cfr. WEGNER, tav. 10. Lo studioso ritiene di poter identificare Urania nell'ottava musa da sinistra sul sarcofago di Tebessa W. 224 (p. 86). La PANELLA include questa raffigurazione tra le attestazioni della variante A/1 del tipo con manto trasverso. Per quanto permette di discernere il cattivo stato di conservazione, non mi pare che il manto che la musa indossa su un chitone con ἀπόπτυγμα possa essere di tipo trasverso. Sul sarcofago di Lisbona W. 41, evidentemente appartenente alla produzione locale e pertanto difficilmente databile, Urania, che indossa uno strano manto, solleva il globo all'altezza della spalla. Il frammento del Museo Vaticano W. 142 ci conserva una testina di Urania, col globo sollevato all'altezza del capo. È attribuibile al secondo quarto del III sec.

Ora, mentre lo studio delle testimonianze letterarie e figurate con iscrizione ha permesso di stabilire con una notevole margine di certezza gli attributi che caratterizzano Clio, Euterpe, Talia, Melpomene ed Urania in età tardoimperiale, abbiamo visto quanti dubbi accompagnino l'attribuzione della lira a Tersicore e della cetra a Erato. Nell'analisi delle iconografie di queste due muse sui sarcofagi a queste incertezze di fondo si aggiungono le difficoltà dovute al cattivo stato di conservazione o alla raffigurazione sommaria degli strumenti. È pertanto opportuno isolare a priori nell'esame quegli esemplari in cui le raffigurazioni di queste due muse restano irresolubilmente ambigue per la perdita o per la mancanza di differenziazione degli attributi[184].

6. Tersicore

La musa con lira[185] appare nella prima metà del II secolo sui sarcofagi di Villa Medici W. 214 e Villa Pacca W. 218, vestita di un ampio manto, forse di tipo trasverso, raffigurata di spalle; essa posa la sinistra sulla lira dalle lunghe braccia a forma di corna posta in terra al suo fianco. All'ultimo quarto del II secolo si pongono le prime attestazioni del tipo con piede su rialzo[186], che compare nelle raffigurazioni della musa in tutto l'arco della produzione. I sarcofagi della collezione Woodyat W. 179 e di Vienna W. 228 ce ne attestano una variante in cui la musa raffigurata frontalmente veste un chitone con ἀπόπτυγμα e un manto trasverso che si raccoglie in un lembo sulla gamba sinistra flessa; Tersicore si piega a toccare col plettro le corde della lira posta al suo fianco su un alto pilastro. In alcune delle frequenti attestazioni del tipo, in una variante semplificata (tabella VIII B)[187], la lira poggia semplicemente sul ginocchio della musa che ne tocca le corde col plettro. Nelle raffigurazioni di Tersicore è adottato frequentemente anche il tipo stante con manto trasverso (tabelle III—IV), nelle sue diverse varianti. Un ristretto gruppo di esemplari di produzione occidentale mostra la musa nella variante A del tipo[188]; Tersicore

---

[184] Si escludono dall'analisi delle iconografie di Tersicore ed Erato i sarcofagi di Afrodisia W. 9—10 (documentazione fotografica non chiara); Arles W. 12 (strumento perduto); Berlino W. 16 (strumenti restaurati); Capri W. 23 (strumenti danneggiati); Efeso W. 27 (frammento); Firenze W. 28 (strumenti danneggiati) e W 29 (frammento); Lisbona W. 41 (strumenti abnormi); Münster W. 56 (frammento); Murcia W. 57 (strumento rappresentato sommariamente e danneggiato); Pisa W. 78 (strumenti molto danneggiati); Catacomba di Callisto W. 86 (frammento) e W. 92 (manca la documentazione fotografica); Catacomba di Pretestato W. 107 (frammento); Museo dei Conservatori W. 123 (strumento danneggiato); S. Crisogono W. 180 (strumenti perduti); Via Veneto W. 196 (strumento perduto); Villa Albani W. 202 (strumento danneggiato); Villa Borghese W. 205 (strumento di restauro); Villa Doria Pamphili W. 210 (strumento danneggiato); Villa Medici W. 215 (due muse con lira); Tebessa W. 224 (strumenti danneggiati). Nel sarcofago di S. Saba W. 188 la raffigurazione è ambigua: è riconoscibile una musa con lira; una seconda musa con plettro accompagna la defunta, anch'essa intenta a suonare la lira. Una musa con plettro si riconosce accanto alla defunta che suona la cetra sul sarcofago di Porto Torres W. 80, l'altra musa con strumento a corda viene identificata per esclusione con l'ottava musa, di cui è visibile solo la testa. Sui sarcofagi strigilati di Palazzo Borghese W. 160 e Palazzo Corsini W. 162 non è possibile capire a quale delle muse che accompagnano la defunta vada attribuito lo strumento che essa suona. Il tipo con piede su rialzo nella variante B (cfr. tabella VIII), è attestato sui sarcofagi di Afrodisia W. 10, Arles W. 12, Berlino W. 16, Lisbona W. 41, Pisa W. 78, S. Crisogono W. 180, Villa Albani W. 202, Villa Medici W. 215, Tebessa W. 224. Il tipo con chitone altocinto e manto sulle spalle (v. tabelle I, II) compare sui sarcofagi di Afrodisia W. 10, Arles W. 12, Murcia W. 57, Pisa W. 78 (variante A/3), Museo dei Conservatori W. 123 (variante C/1), S. Crisogono W. 180 (variante B), S. Saba W. 188 (variante C/2), Via Veneto W. 196 (variante C/3), Villa Medici W. 215 (variante A/3). Lo stesso tipo è adottato anche nel vaso argenteo del tesoro di Proiecta (v. supra, n. 131), per una musa che stringe il plettro nella destra abbassata; lo strumento è perduto a causa di una saldatura. Il tipo con manto trasverso (cfr. tabelle III, IV) è attestato sui sarcofagi di Firenze W. 28 (variante A), di Berlino W. 16, in una variante particolare che richiama il tipo usato per la raffigurazione di Urania sul sarcofago di Vienna W. 228, e nel frammento di Villa Borghese W. 205. Il tipo stante completamente ammantato, nella variante A (v. tabella V), è attestato sul sarcofago di Firenze W. 28; lo strumento è posato ai piedi della musa.

[185] La musa con la lira appare già in un denario di Pomponio Musa, vestita di un chitone altocinto e di un manto allacciato sulle spalle; nella moneta la musa sorregge

---

con la sinistra lo strumento, ben identificabile, e stringe nella destra abbassata il plettro. (v. GRUEBER, op. cit., n. 3619, tav. XL, 20) Nella pittura della casa di Pompei IX, 5, 11 Tersicore veste un ampio manto trasverso e tocca le corde della lira col plettro (cfr. K. SCHEFOLD, Vergessenes Pompeji, tav. 135; DAI, Neg. 32.1689). La raffigurazione della Musa con lira non ci è conservata nel ciclo della Casa delle Muse di Ostia. Sul disegno che riproduce il mosaico di Merida (v. supra n. 129) la musa è forse identificabile con una figura stante vestita di un manto trasverso, con il plettro alzato nella destra e la lira al fianco su una colonnina. In un mosaico con busti di muse ad Ippona (v. supra n. 12) la musa cui è attribuita la lira sembra completamente avvolta nel manto. Il tipo con chitone altocinto e manto sulle spalle è attestato per Tersicore in un mosaico di Thysdrus (v. p. 71, n. 12, El Djem III). Nel mosaico di Baccano (v. p. 72, n. 12) una lira è riconoscibile in alto accanto a una figura danneggiata.

[186] L'abitudine ad utilizzare uno stesso tipo per raffigurare più di una musa risulta ormai chiaramente dall'analisi che stiamo conducendo: da questo modo di operare dipende il fatto che, come ho già detto, la caratterizzazione individuale è data principalmente dall'attributo; le identificazioni di Tersicore ed Erato proposte da WEGNER sulla base del tipo (p. es. tipo con piede su un rialzo = Tersicore; tipo con chitone altocinto e manto sulle spalle = Erato) sono quindi inattendibili, e dipendono da un'errata impostazione metodologica. C. PANELLA rileva la contraddizione nel procedere di WEGNER, ma vi ricade anche essa implicitamente sia quando parla dell'assunzione da parte di Erato, musa con la cetra, di un tipo usato per Tersicore, musa con la lira (StudiMisc cit., p. 33) o accenna allo „sdoppiamento di Calliope per Clio" (ibidem, p. 26), sia quando assegna all'una o all'altra Musa raffigurazioni prive di attributo, o con attributi non interpretabili, e che non sono individuabili con l'aiuto di altri criteri (ad es. successione, ecc.).

[187] Lo strumento poggia sul pilastro negli esemplari di Lansdowne House W. 36, Monaco W. 55 (il plettro è discosto dallo strumento), Palazzo Giustiniani W. 165, S. Maria del Priorato W. 183, Tarragona W. 223 (il plettro è anche qui discosto dallo strumento), e Woburn Abbey W. 231. La musa sostiene la lira col ginocchio negli esemplari di Palazzo Farnese W. 164, Palazzo Rospigliosi W. 170, Villa Giustiniani W. 212 e nel sarcofago del Museo Vaticano W. 137, in cui l'identificazione di Tersicore con la quinta musa e di Erato con la settima è convalidata dal confronto con il sarcofago di Agliè W. 2, che presenta la stessa successione delle muse (v. supra p. 86, n. 57).

[188] Si tratta dei sarcofagi del Museo delle Terme W. 130, Museo delle Terme W. 131, Museo Vaticano W. 139, a cui si aggiunge anche il sarcofago di Castellammare di Stabia W. 24, in cui, nonostante il fatto che vi appaiano due muse con la lira, l'identificazione di Tersicore con la quinta musa è possibile perché sul sarcofago è adottata la medesima successione

sorregge la lira col braccio sinistro. Il sarcofago Borghese-Louvre W. 206, di sicura produzione orientale, e un frammento del Museo Vaticano W. 150, uscito certo da una bottega romana, ci testimoniano l'adozione per Tersicore della variante E del tipo (tabella IV), caratterizzata dalla foggia particolarmente ampia del manto trasverso, il cui lembo terminale è gettato anche esso sulla spalla sinistra; nell'esemplare asiatico la musa ha la lira, che sorregge col braccio sinistro, assicurata al petto dalla cinghia, nel frammento vaticano invece lo strumento posa su un pilastrino; in entrambi Tersicore ha il plettro nella destra abbassata. Sul sarcofago di Agliè W. 2 Tersicore è raffigurata nella variante B del tipo, col plettro abbassato nella destra.

Dal terzo quarto del III secolo, sui sarcofagi del Museo delle Terme W. 128, Londra W. 42, C. di Priscilla W. 110, Tunisi W. 225, i cui legami con la produzione orientale sono noti, Tersicore appare nella variante G del tipo stante con manto trasverso (v. tabella IV), la musa posa sempre la sinistra sullo strumento, posto in terra al suo fianco, e stringe il plettro nella destra levata[189]. Fin dagli inizi del III secolo, e in tutto l'arco della produzione, per la musa con lira è adottato anche il tipo stante con chitone altocinto e manto sulle spalle[190], ben noto nelle raffigurazioni di Apollo citaredo; nelle attestazioni di questo tipo, nelle varianti A/1 e B (tabella I), la musa spesso sorregge lo strumento col braccio sinistro, ma non di rado esso posa su un pilastrino; il plettro è a volte discosto, a volte accostato allo strumento.

Sul sarcofago di Leningrado W. 37 in cui l'identificazione di Tersicore con la quinta musa è resa possibile, benché lo strumento sia quasi totalmente di restauro, dalla successione delle muse uguale a quella del sarcofago di Agliè W. 2, Tersicore è raffigurata nella variante A/3 del tipo con chitone

---

che caratterizza l'esemplare di Agliè W. 2, dove Tersicore ed Erato sono chiaramente individuabili. Nell'elenco delle attestazioni del tipo stante con manto trasverso, oltre alcuni esemplari qui considerati separatamente (v. supra), la Panella include (Studi Misc cit., p. 35) il sarcofago Woodyat W. 179, in cui la musa appare nel tipo con piede su rialzo, variante B, e il rilievo di Leningrado W. 38, dove la musa è quasi totalmente di restauro (restano solo parte del capo e della lira). Tra le varianti del tipo con manto trasverso, la Panella ricorda anche la raffigurazione della musa con lira nel rilievo di Londra W. 43, anch'essa quasi interamente di restauro (della raffigurazione originale sono conservati solo i piedi). Il Wegner (p. 59) identifica con Erato la musa con lira nel sarcofago del Museo Vaticano W. 139.

[189] Wegner nella descrizione degli esemplari in questione interpreta sempre questa musa come Erato, con la sola eccezione del sarcofago della Catacomba di Priscilla W. 110, in cui la indica come Tersicore.

[190] La variante A/1 è attestata sugli esemplari di Palermo W. 68 (la musa è la prima da sinistra e la lira è posta al suo fianco su un pilastrino sul lato breve di sinistra), di Palazzo Mattei W. 167 e di S. Simeon W. 219. Sul sarcofago di Capri W. 23 questa variante è adottata per entrambe le muse con strumento a corda. La variante B è attestata sul sarcofago del Museo dei Conservatori W. 125, in cui la musa tocca lo strumento col plettro. Sul sarcofago di Verona W. 227 e sul frammento del Museo Vaticano W. 152 Tersicore veste solo un chitone teatrale altocinto. Dobbiamo identificare con Tersicore anche la musa semisdraiata con chitone teatrale altocinto e manto trasverso che appare, col plettro levato nella destra, sul sarcofago di Marsia di Copenaghen; una lira infatti è posta accanto al capo della musa (cfr. C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, III, 2, n. 208).

altocinto e manto sulle spalle (tabella I). Questa variante è caratterizzata dalla foggia del manto, in cui una cocca, disposta in un gonfio drappeggio, è fissata sulla spalla sinistra da una *fibula*; la musa stringe il plettro nella destra abbassata e lo strumento è posto al suo fianco su un pilastrino. La musa che si appoggia a una grande lira sul rilievo di Leningrado W. 39 e sul coperchio di Londra W. 45 va forse interpretata come Tersicore, la quale del resto appare in una variante del tipo con manto trasverso appoggiato a un sostegno anche sul sarcofago di Piazza Margana W. 176[191].

7. Erato

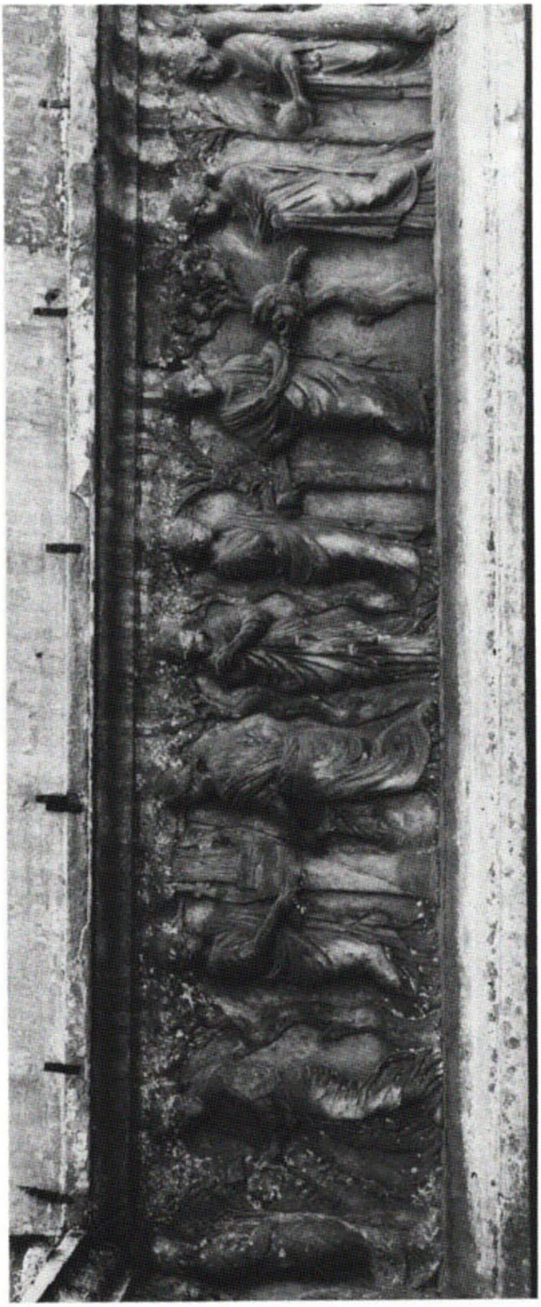
Nella maggior parte degli esemplari in cui è sicuramente identificabile, la musa con la cetra è raffigurata stante[192], vestita di un chitone teatrale altocinto e di un manto allacciato sulle spalle; Erato sorregge con la sinistra lo strumento, spesso assicurato da una tracolla, e stringe nella destra il plettro; assai raramente la cetra posa su un pilastro. Questo tipo (v. tabella I) è attestato per Erato fin dalla metà del II secolo, e compare nelle sue diverse varianti in tutto l'arco della produzione. La variante A/1, attestata anche sul sarcofago di Afrodisia W. 8 e sul rilievo di Palazzo Senatorio W. 174, caratterizza la raffigurazione della musa su alcuni sarcofagi di produzione romana, che ne documentano l'uso dalla seconda metà del II secolo agli inizi del IV[193]. Un gruppo di esemplari romani ci testimonia l'adozione per

---

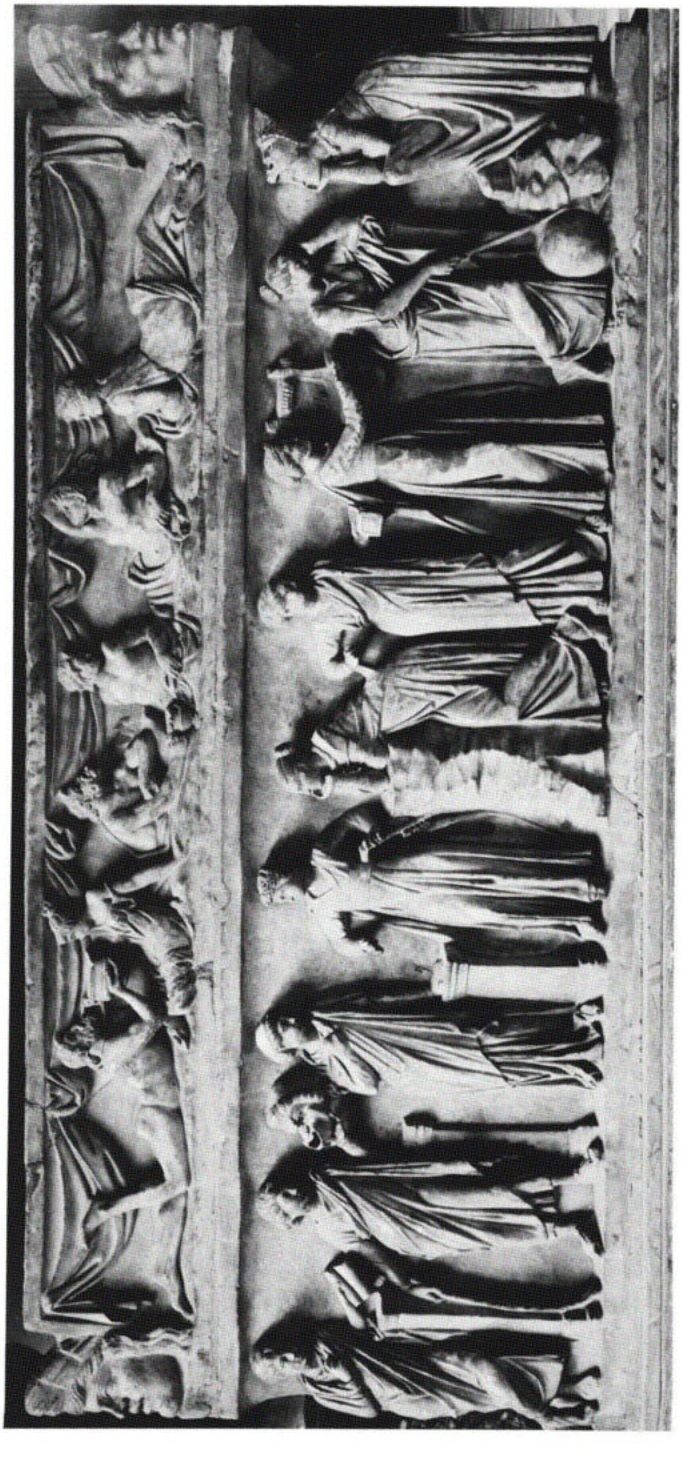
[191] La raffigurazione della musa sul coperchio di Londra W. 45 ripete la variante B del tipo completamente ammantato appoggiato a un sostegno (tabella VI B). Il tipo con manto trasverso appoggiato a un sostegno (tabella VII) è adottato sul sarcofago di Piazza Margana W. 176 in una versione vicina alle varianti A e B, da cui differisce per la posizione delle braccia; la musa, infatti, posa la sinistra sullo strumento e ne tocca le corde con la destra. Questo schema è attestato in una pittura pompeiana al Museo Nazionale di Napoli, per un Apollo (v. B. NEUTSCH, Studien zur Vortanagraïsch-attischen Koroplastik, JdI ErgH. 17, 1952, tav. 16,2) che il NEUTSCH ritiene di derivazione scopadea. Una diversa variante del tipo appoggiato con manto trasverso è adottata sul sarcofago di Leningrado W. 39.

[192] Una musa con chitone altocinto e manto allacciato sulle spalle è raffigurata in un denario di Pomponio Musa (cfr. H. A. GRUEBER, op. cit., tav. XLV, 21, n. 3622). Questo stesso tipo ci è attestato a Pompei, nell'età di Vespasiano, dalla pittura della casa di Epidio Rufo IX, 1, 20 (cfr. disegno in K. SCHEFOLD, Vergessenes Pompeji, tav. 174, 3) e ad Ostia, in età adrianea, nella pittura della Casa delle Muse (v. supra, p. 76, n. 29) il manto allacciato sulle spalle si riconosce nel busto della musa con la cetra nel mosaico di El Djem III (v. supra p. 71, n. 12). Una musa vestita di chitone e manto trasverso che tocca col plettro le corde di una grande cetra sorretta col braccio sinistro appare nella pittura della casa pompeiana IX, 5, 11, databile anch'essa all'età flavia (v. K. SCHEFOLD, Vergessenes Pompeji, tav. 134). Il tipo con chitone e manto trasverso è adottato per la raffigurazione di Erato anche nel tardo mosaico di Torre de Palma (v. supra p. 113, n. 136), in cui però lo strumento della Musa posa su un pilastrino.

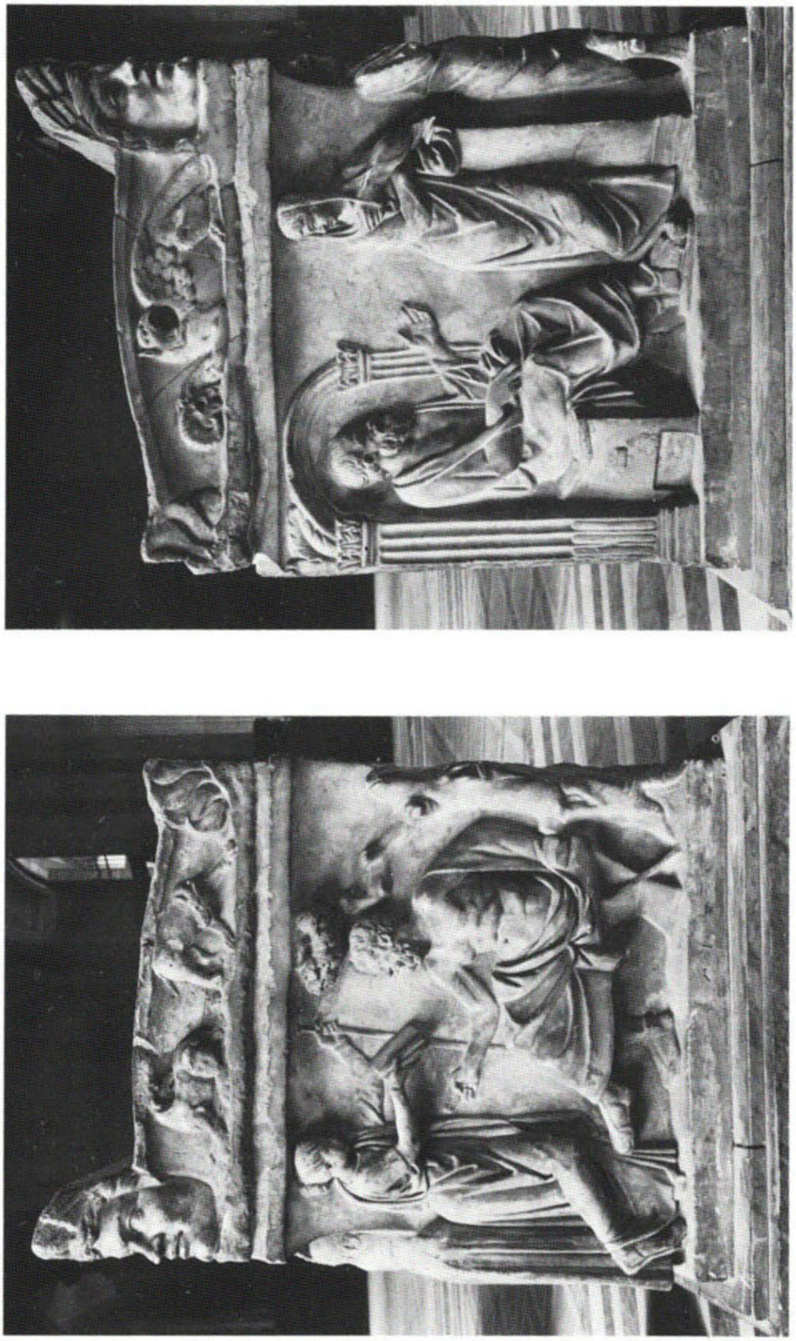
[193] Per le attestazioni della variante A/1 v. tabella I. Il rilievo di Palazzo Senatorio W. 174 è ritenuto da WEGNER una creazione romana sulla scia della tradizione orientale; l'esemplare non è trattato da WIEGARTZ che pure nella sua monografia sui sarcofagi asiatici a colonne accenna al problema delle imitazioni occidentali. Nell'ambito delle attestazioni della variante A/1 lo strumento è a volte posto su un pilastro, a volte sorretto



Villa Medici W. 214



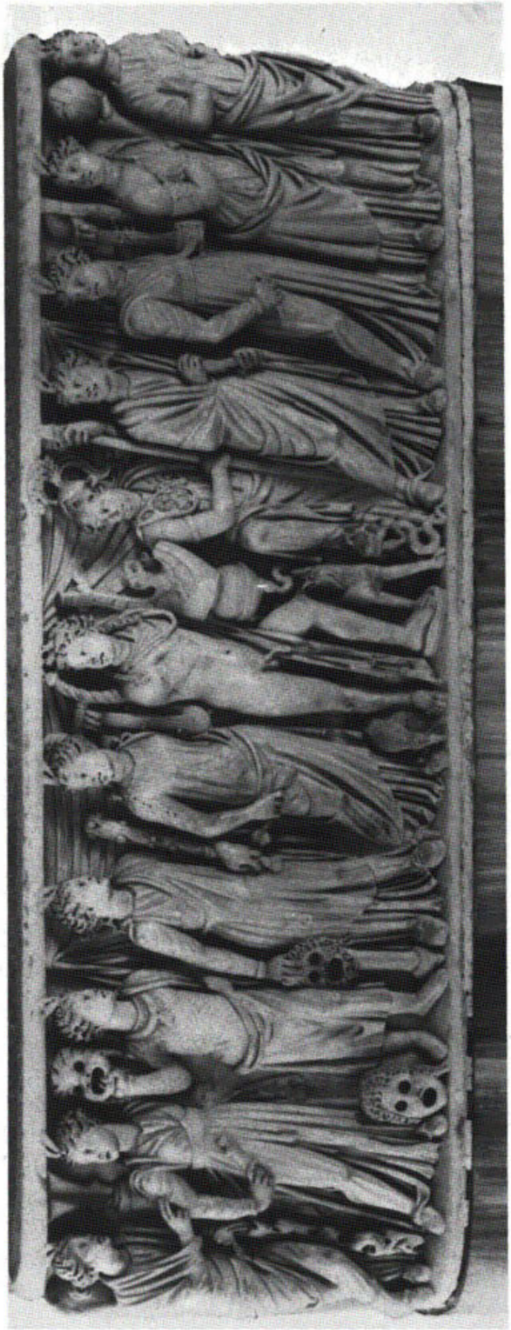
Louvre W. 75



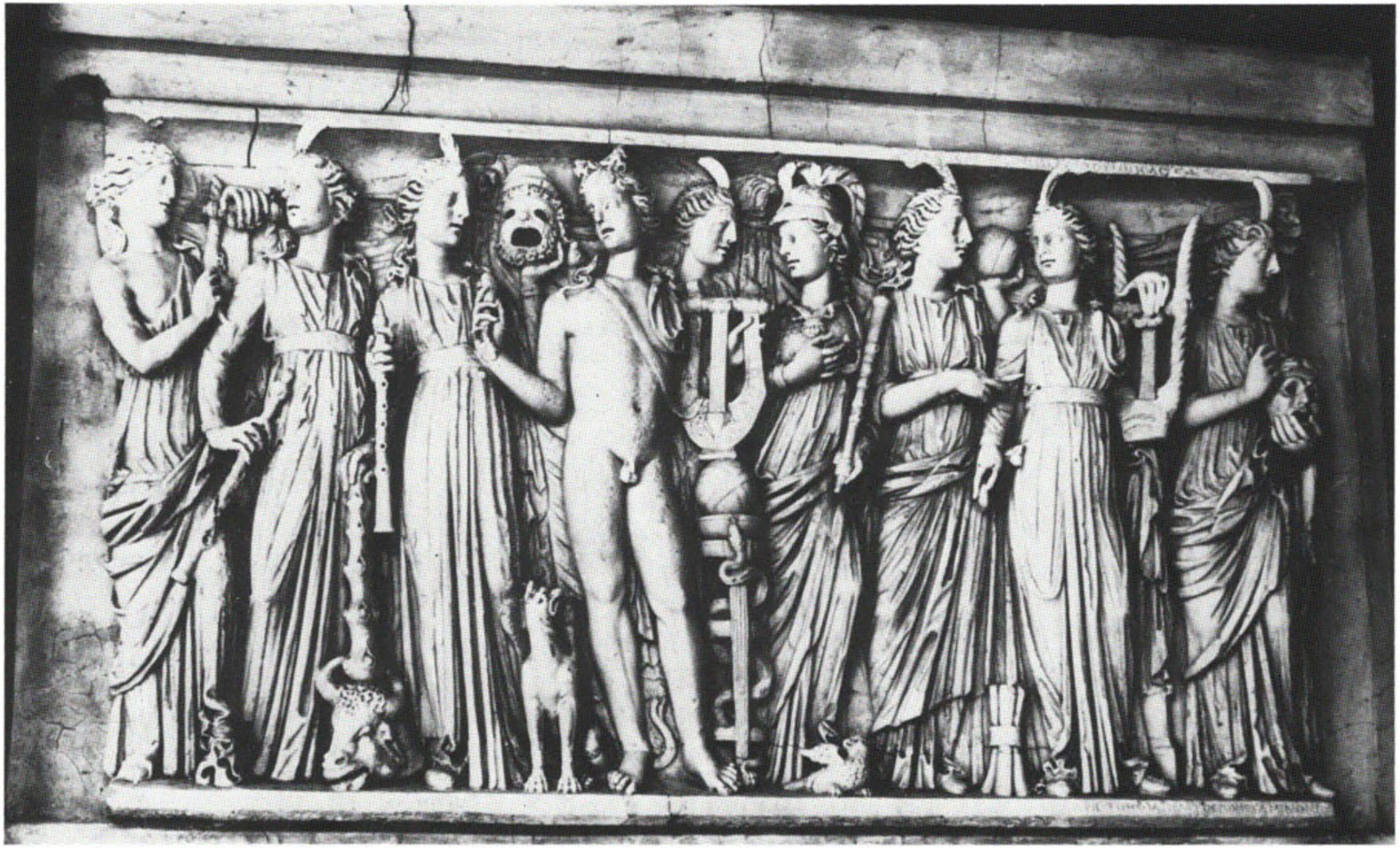
a

b

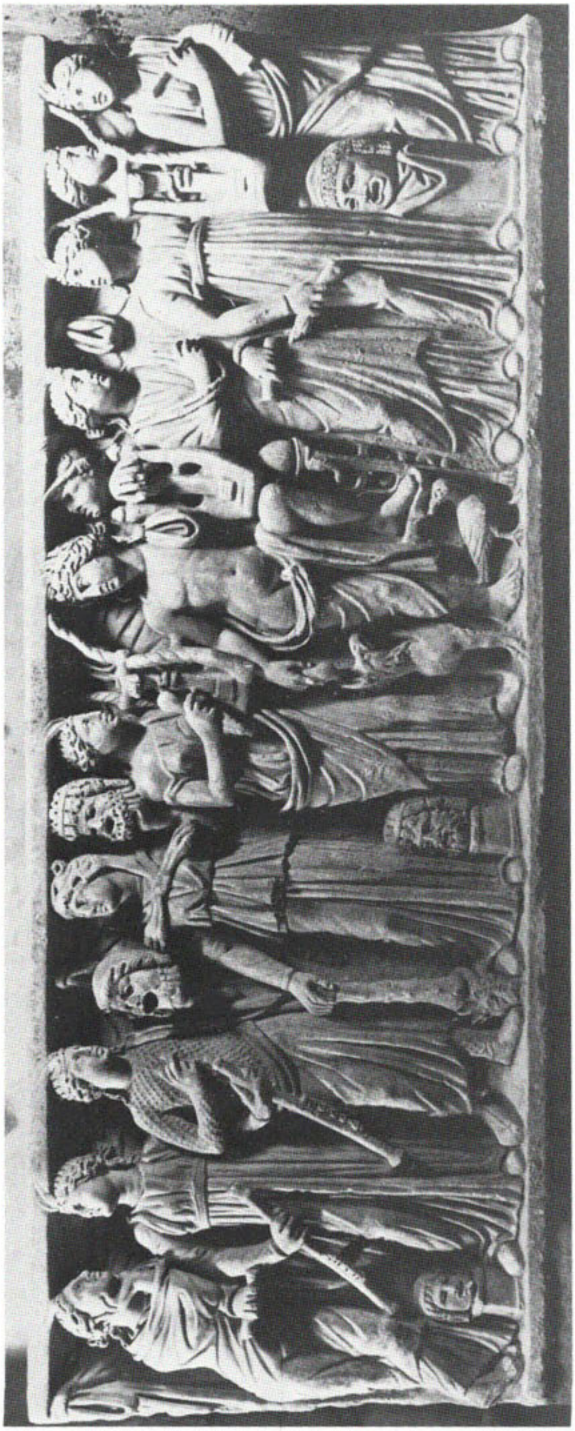
Louvre W. 75



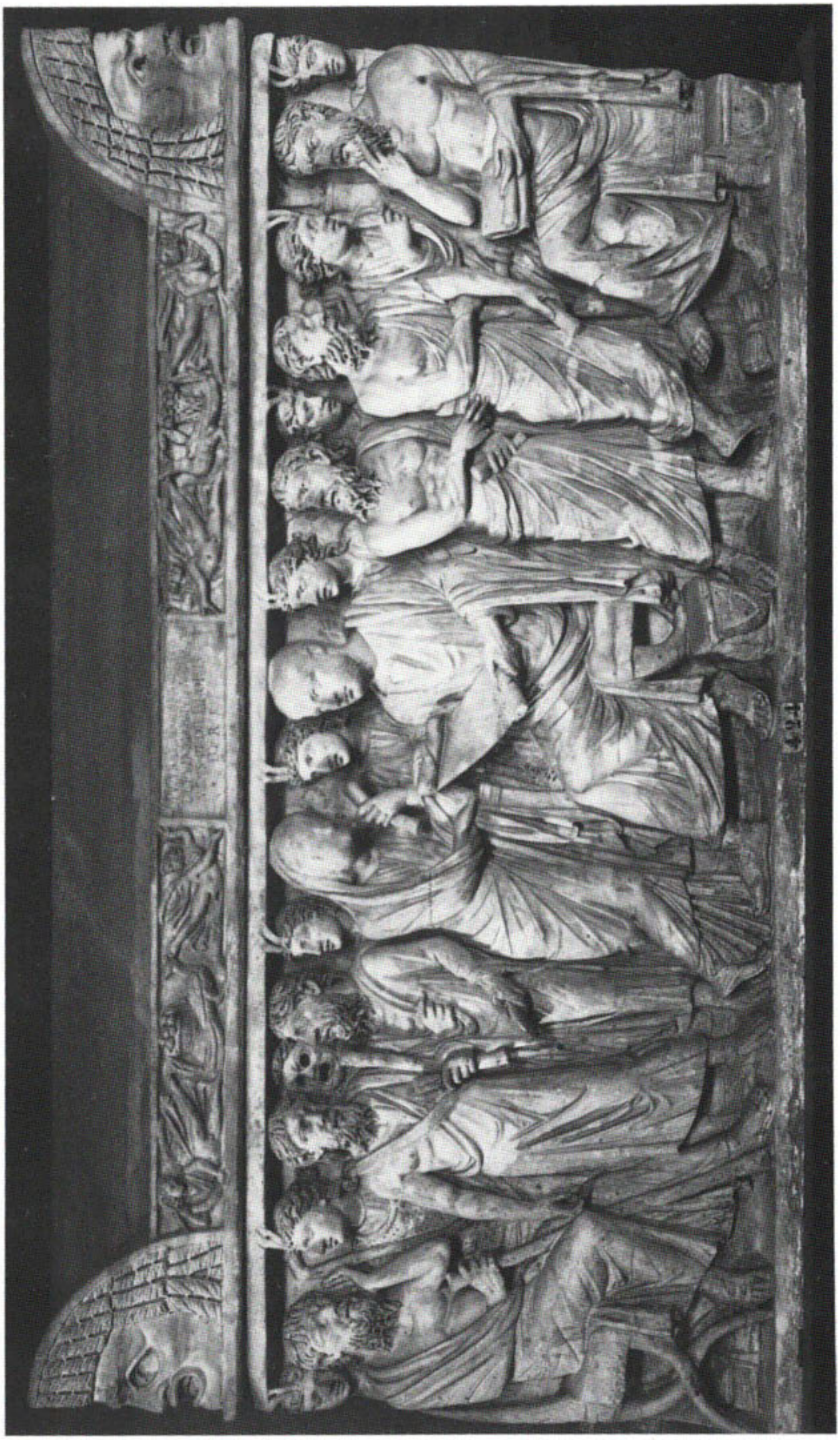
Agliè W. 2



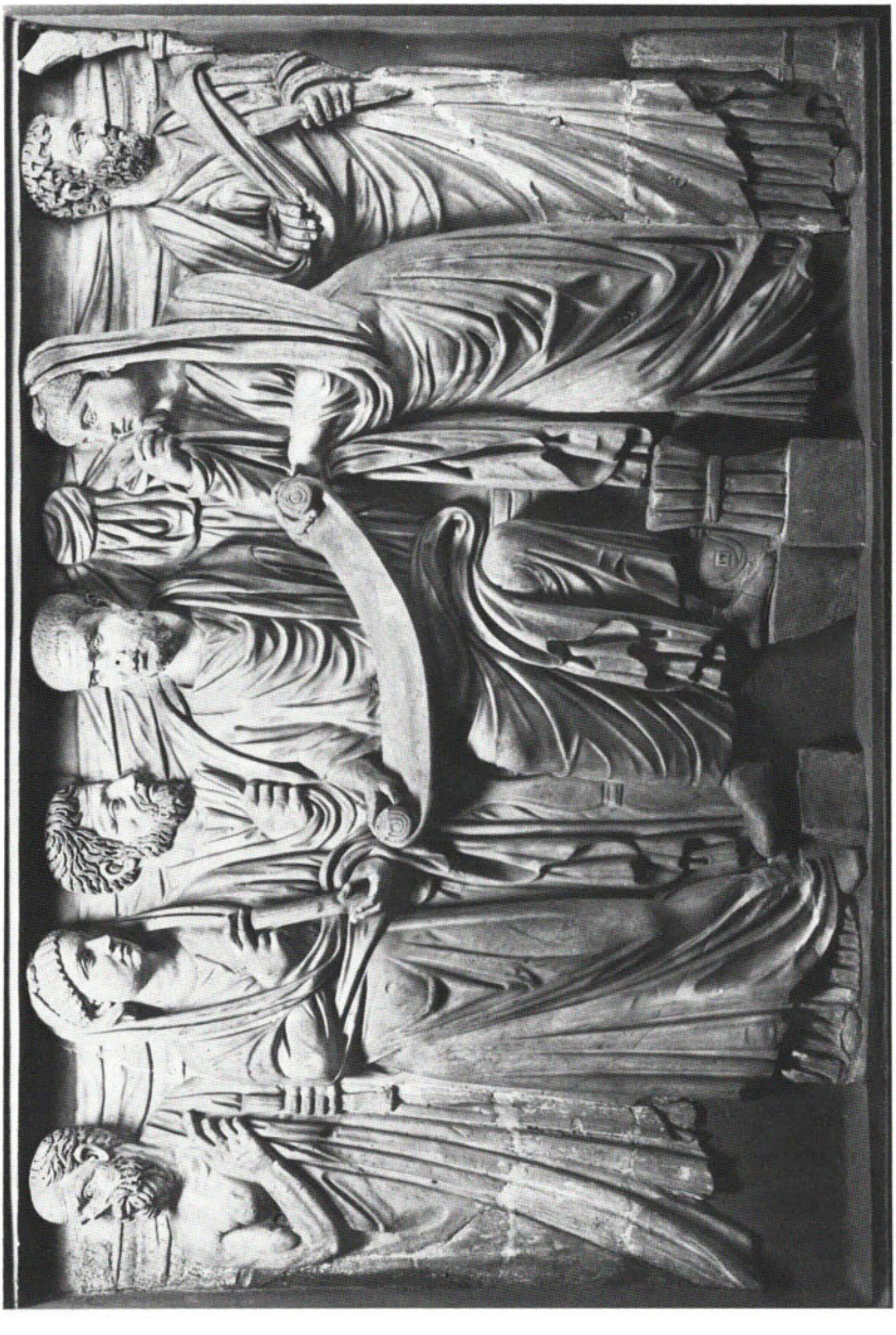
Woburn Abbey W. 231



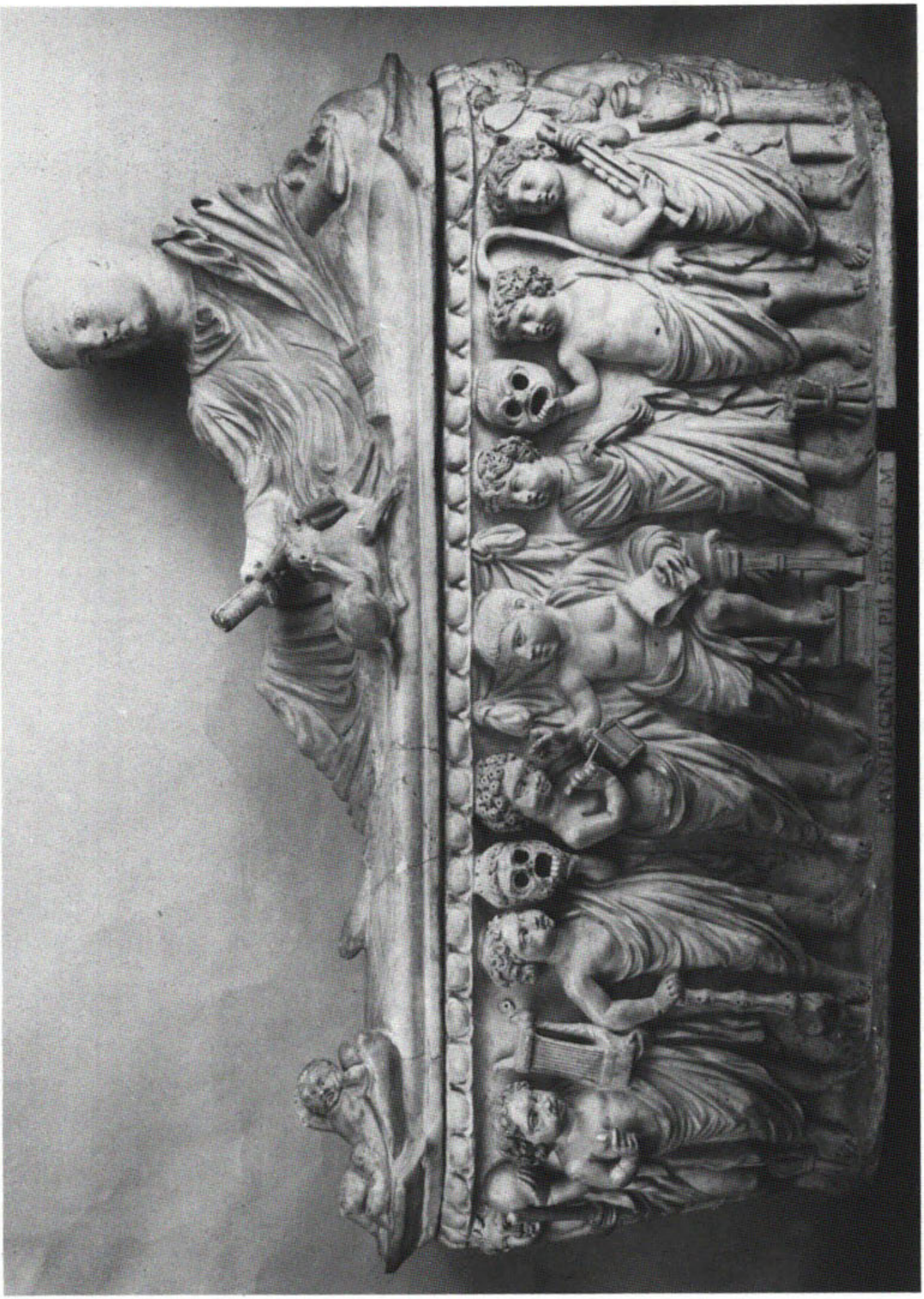
Castellammare di Stabia W. 24



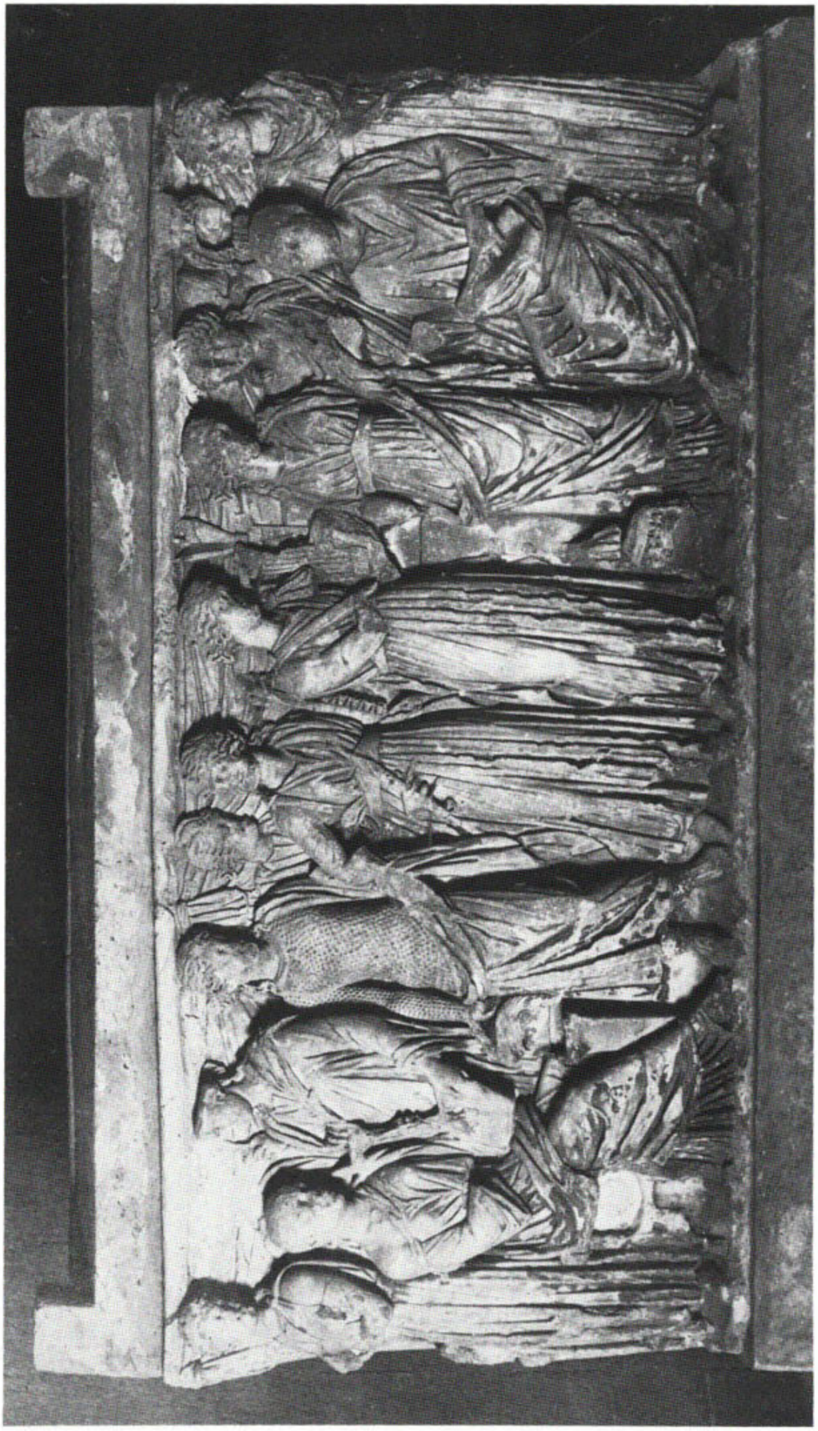
M. Torlonia W. 133



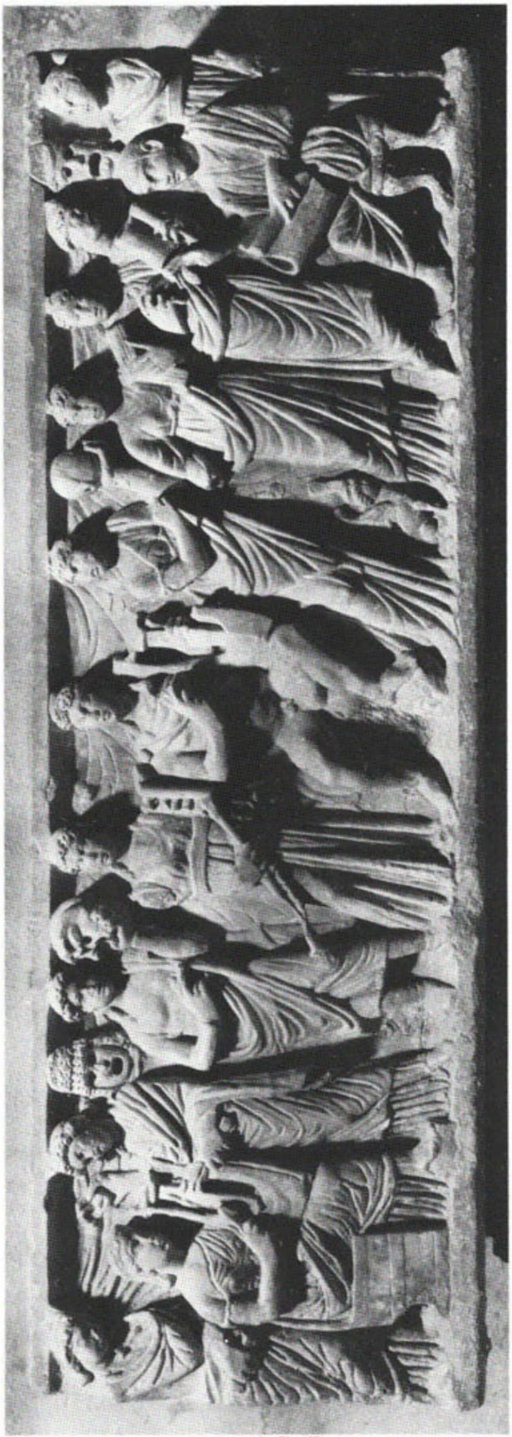
M. Profano Lateranense W. 116


MVNIFICENTIA PII SEXTI P. M.

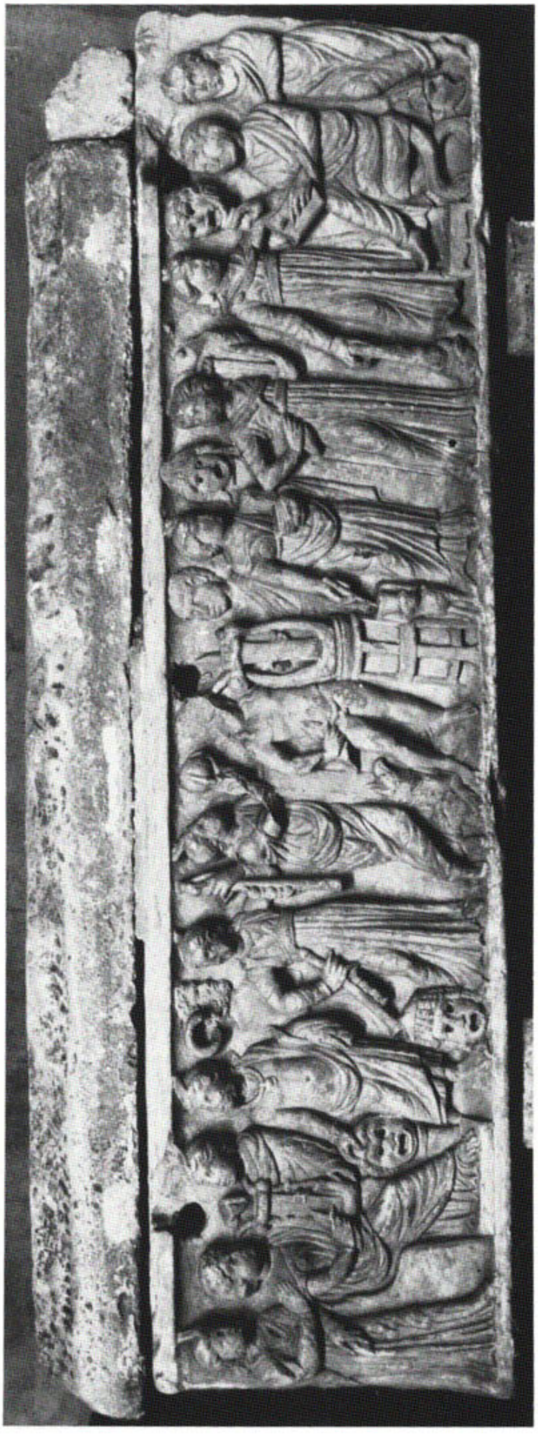
M. Vaticano W. 139



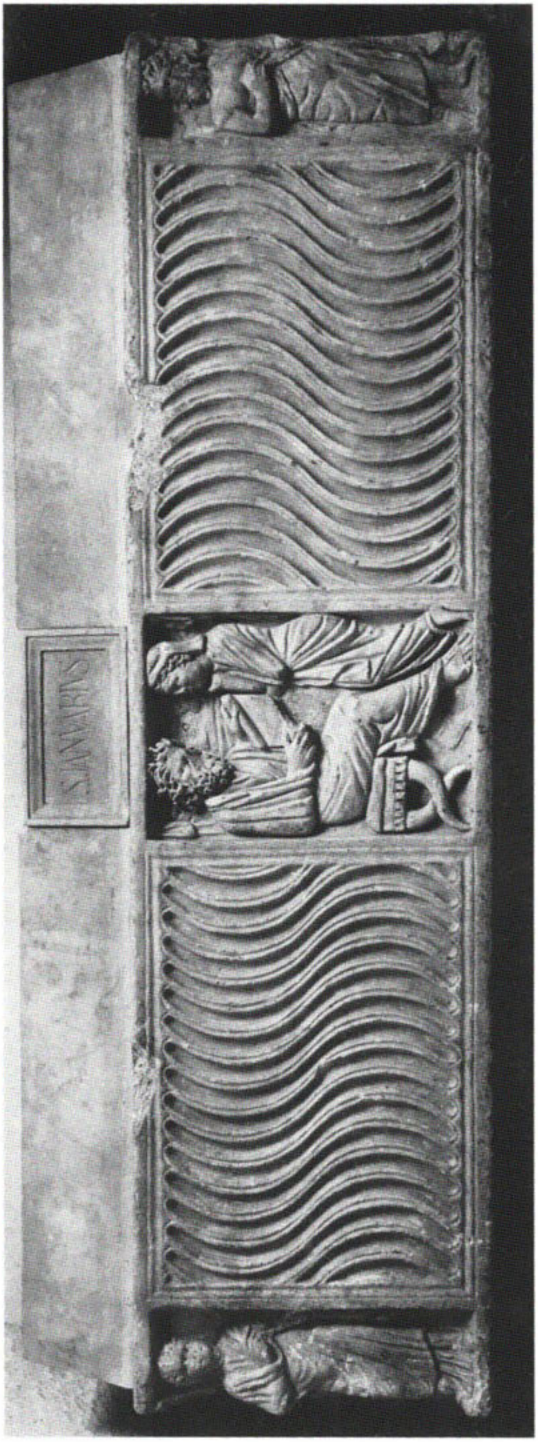
Palermo Cattedrale W. 68



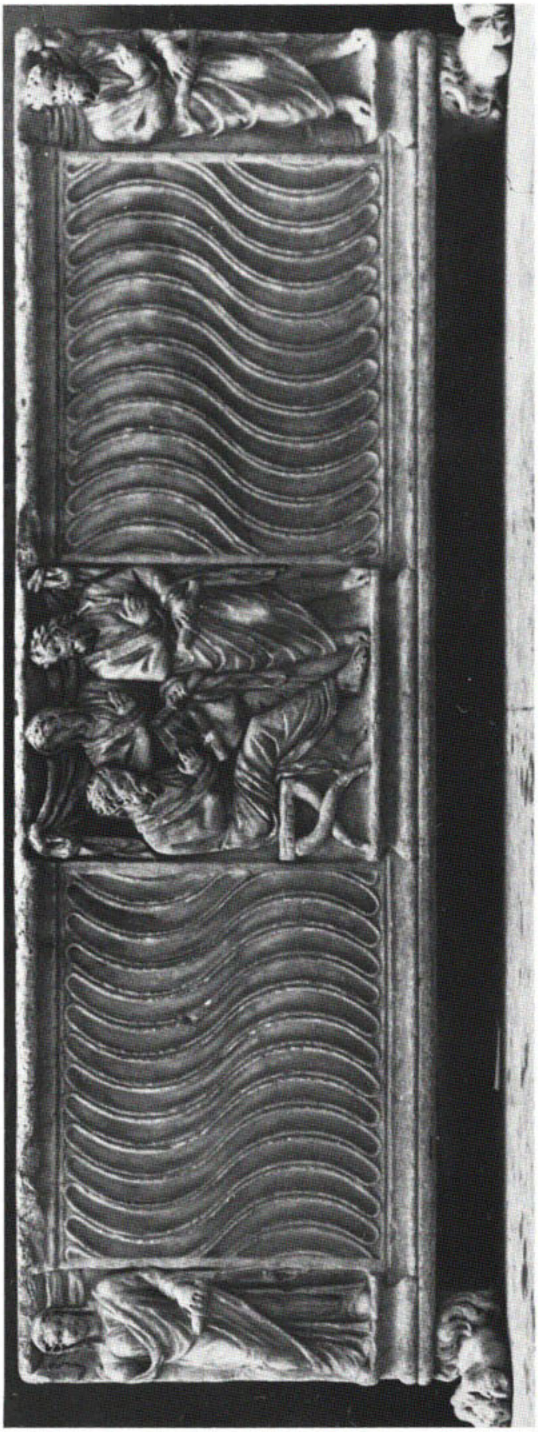
Porto Torres W. 80



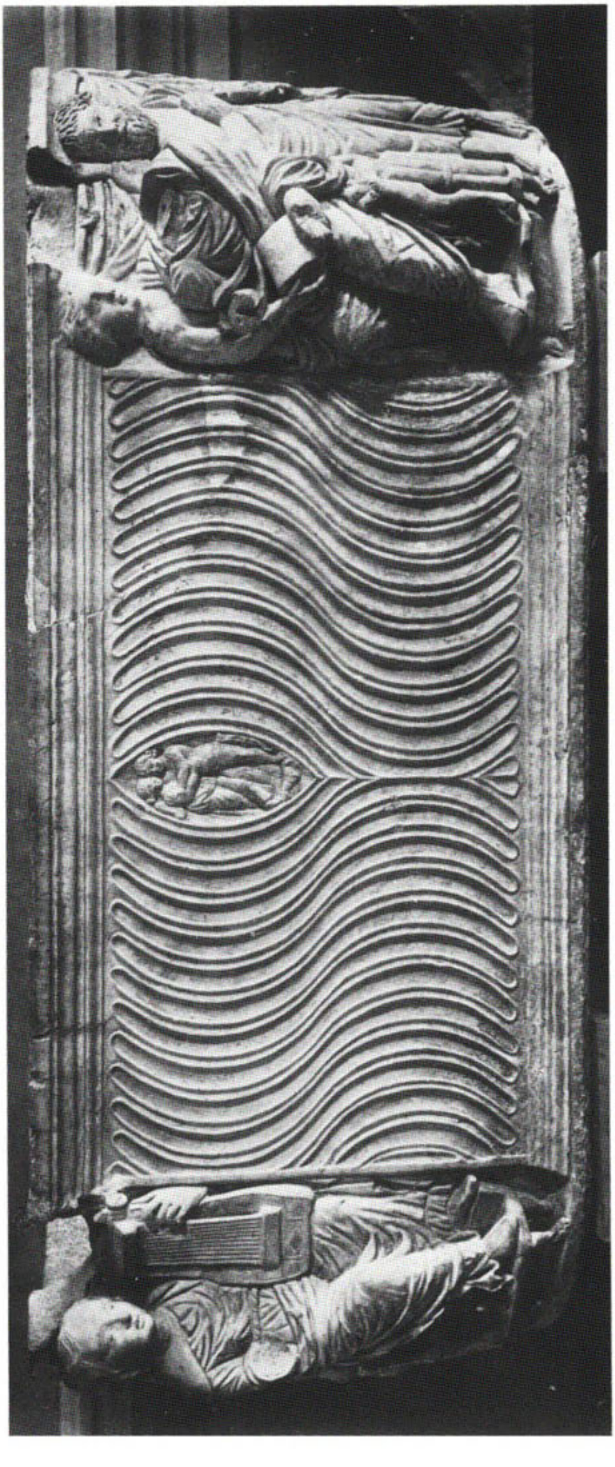
Roma S. Saba W. 188



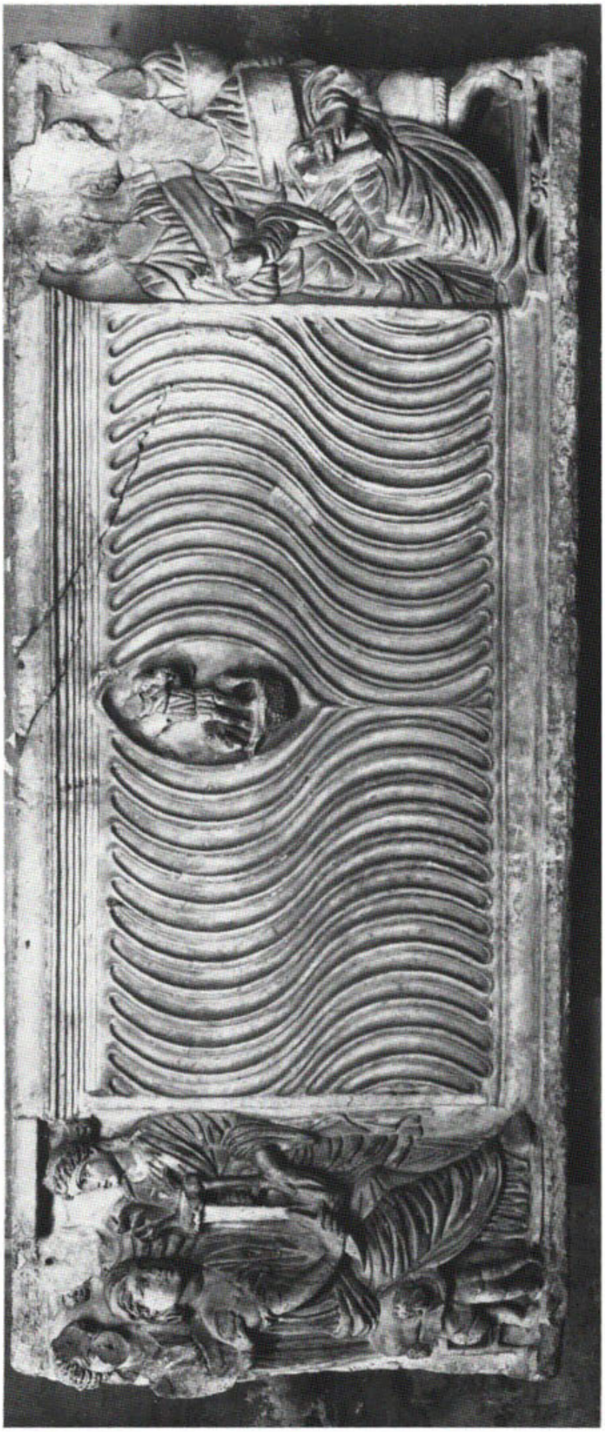
Porto Torres W. 81



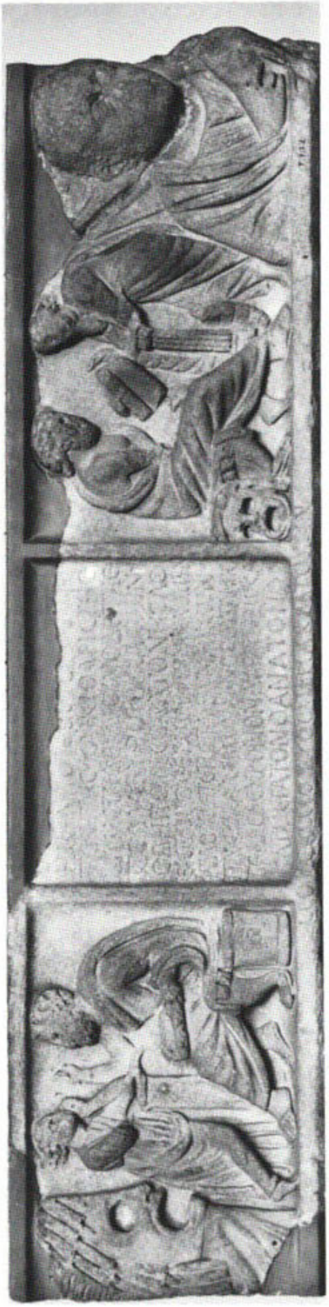
Firenze Ponte Vecchio W. 31



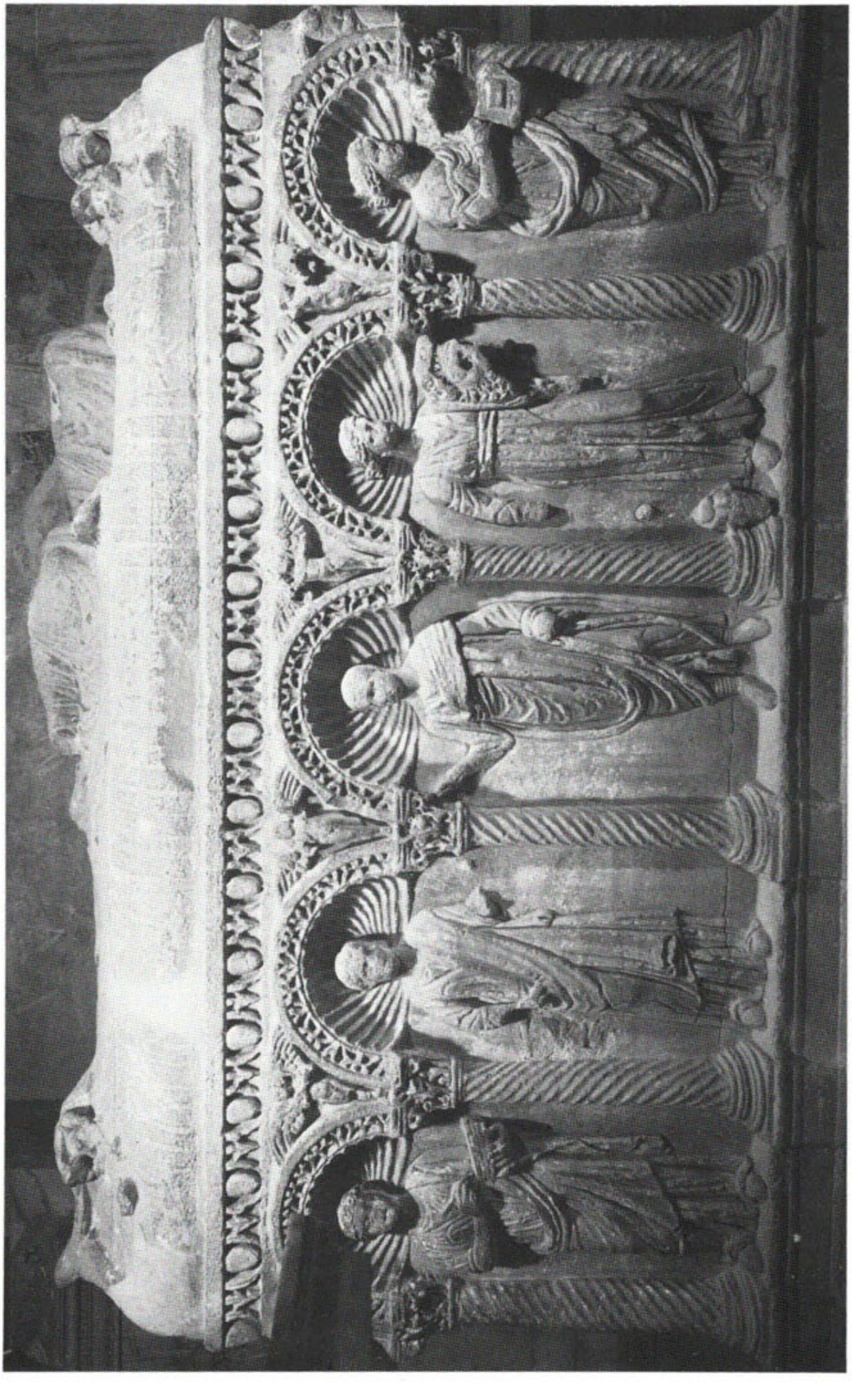
Roma Via Condotti W. 193



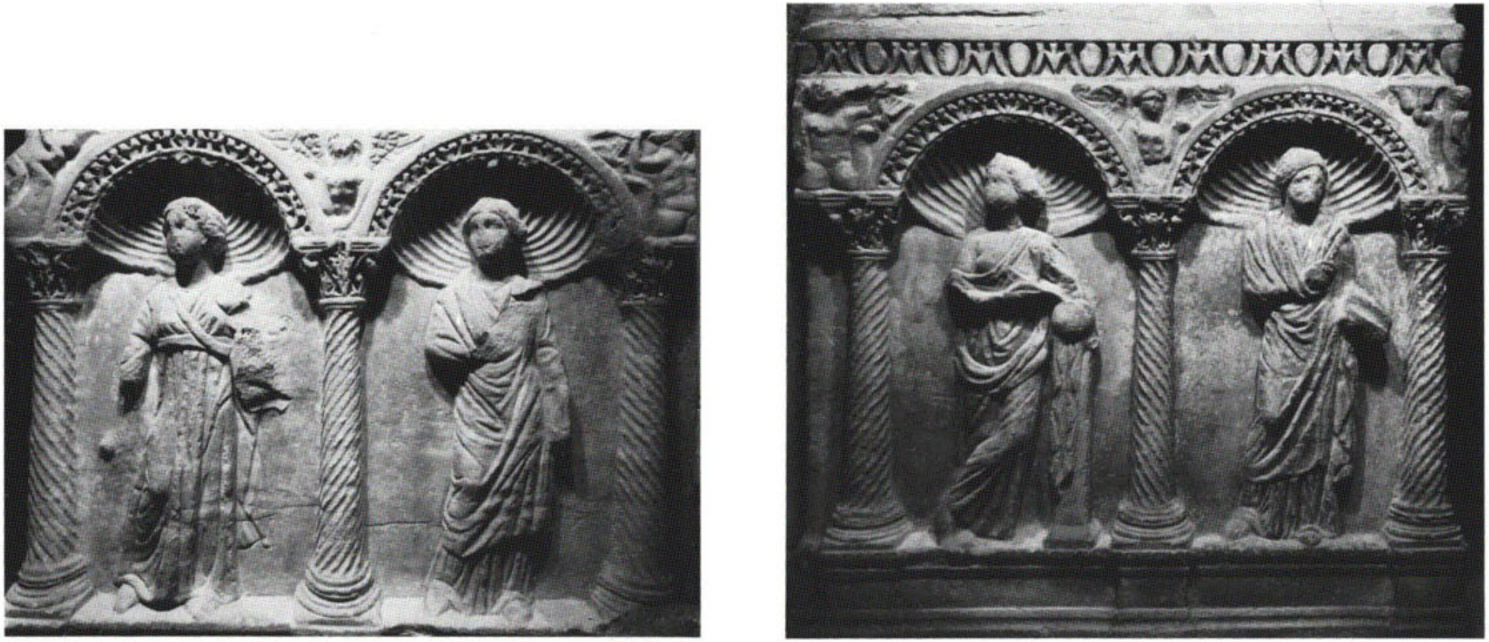
Roma Palazzo Corsini W. 162



British Museum W. 45



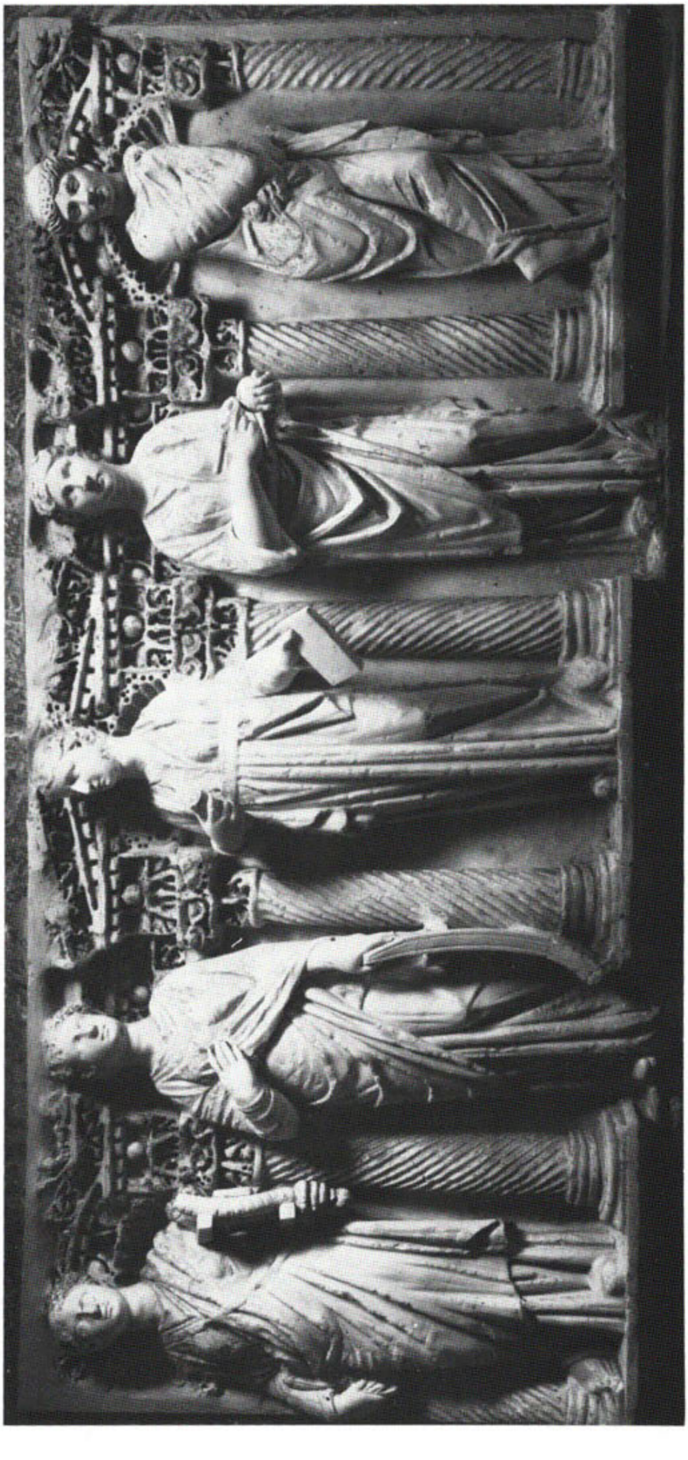
Pisa W. 78



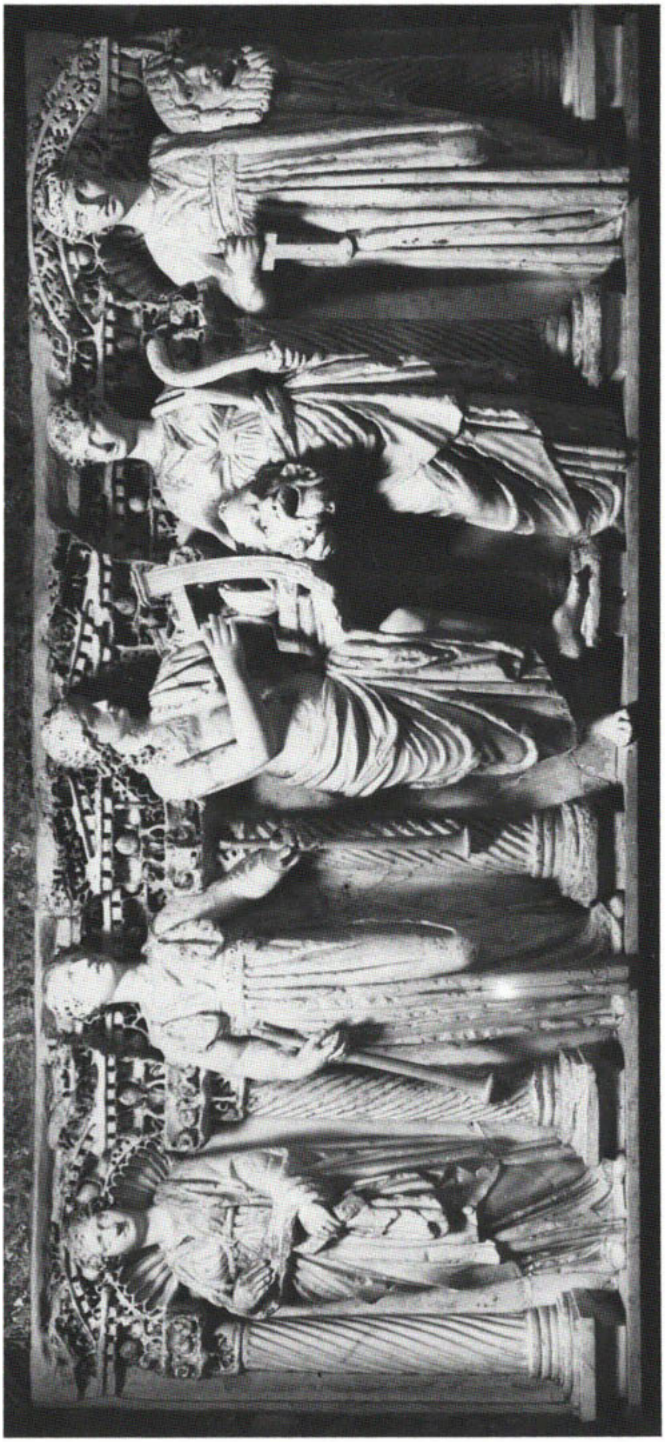
a

b

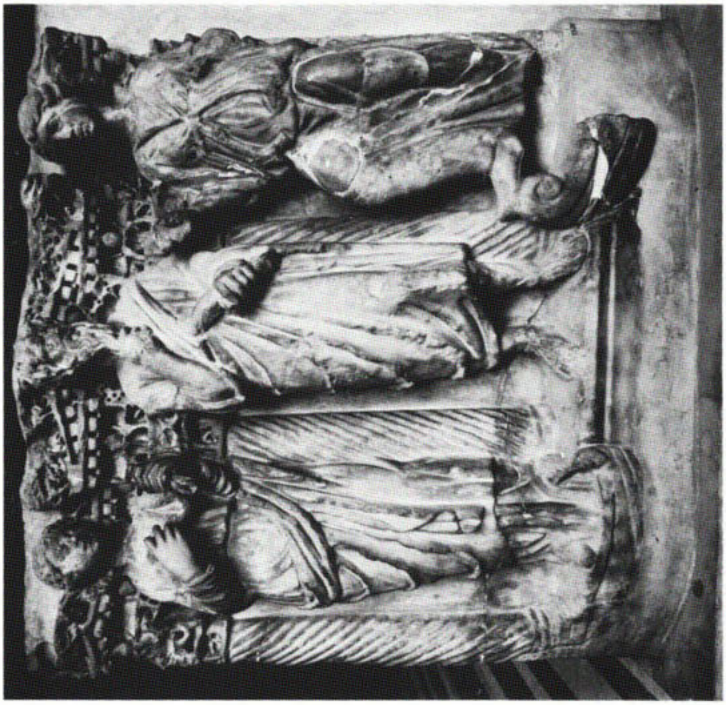
Pisa W. 78



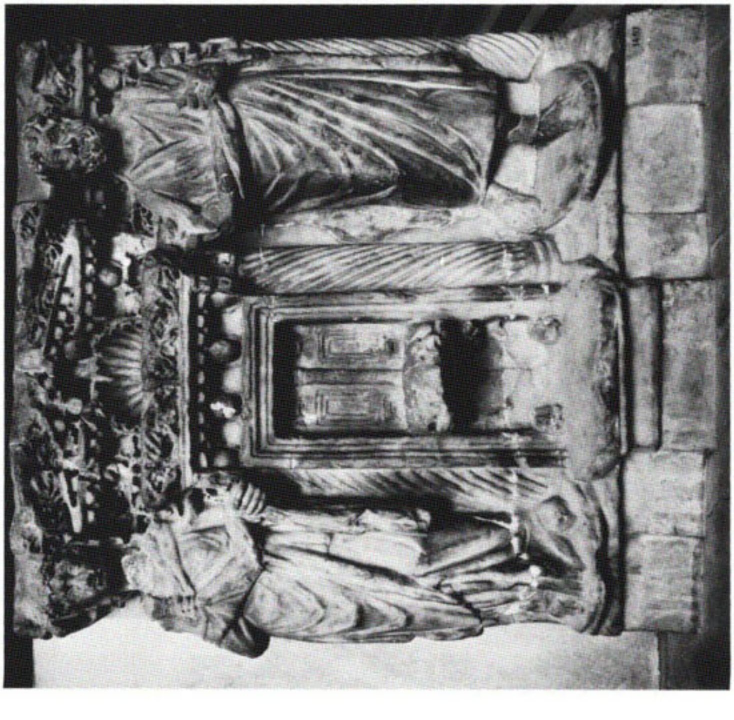
Roma V. Borghese W. 206



Roma V. Borghese W. 206

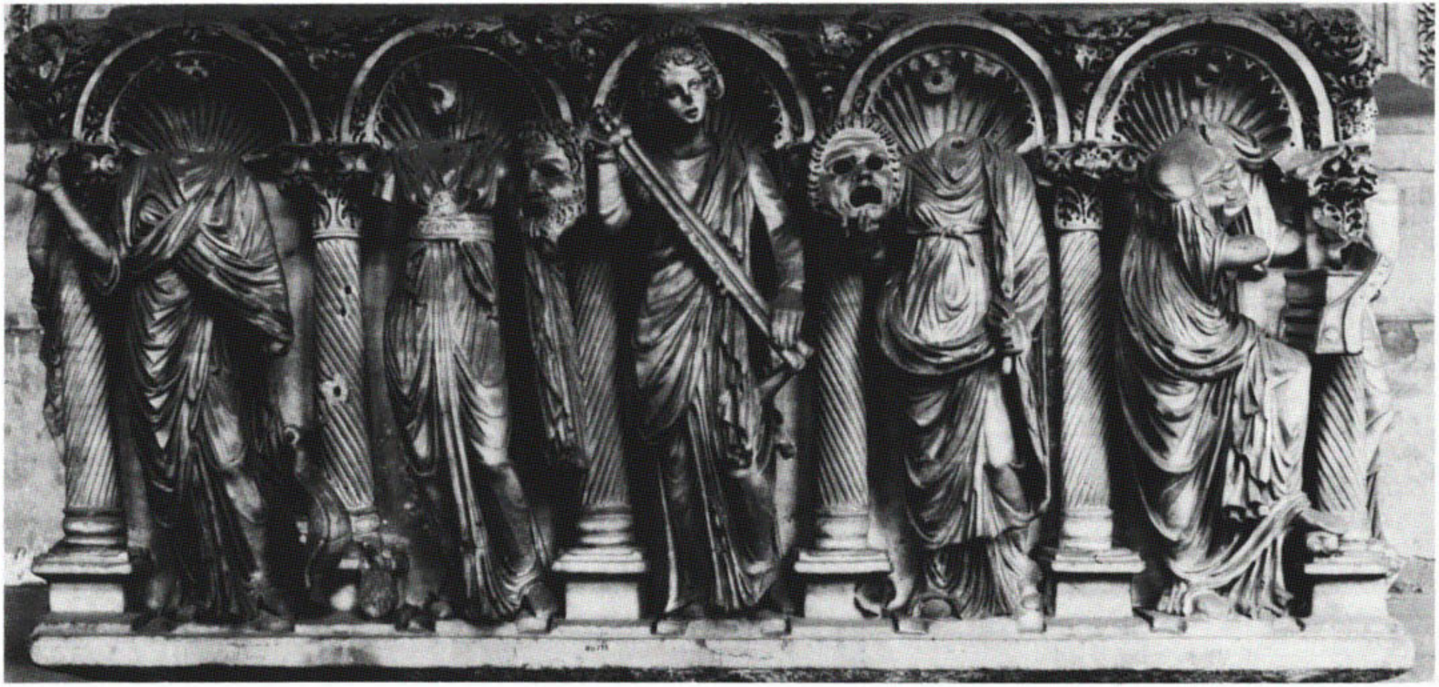


b

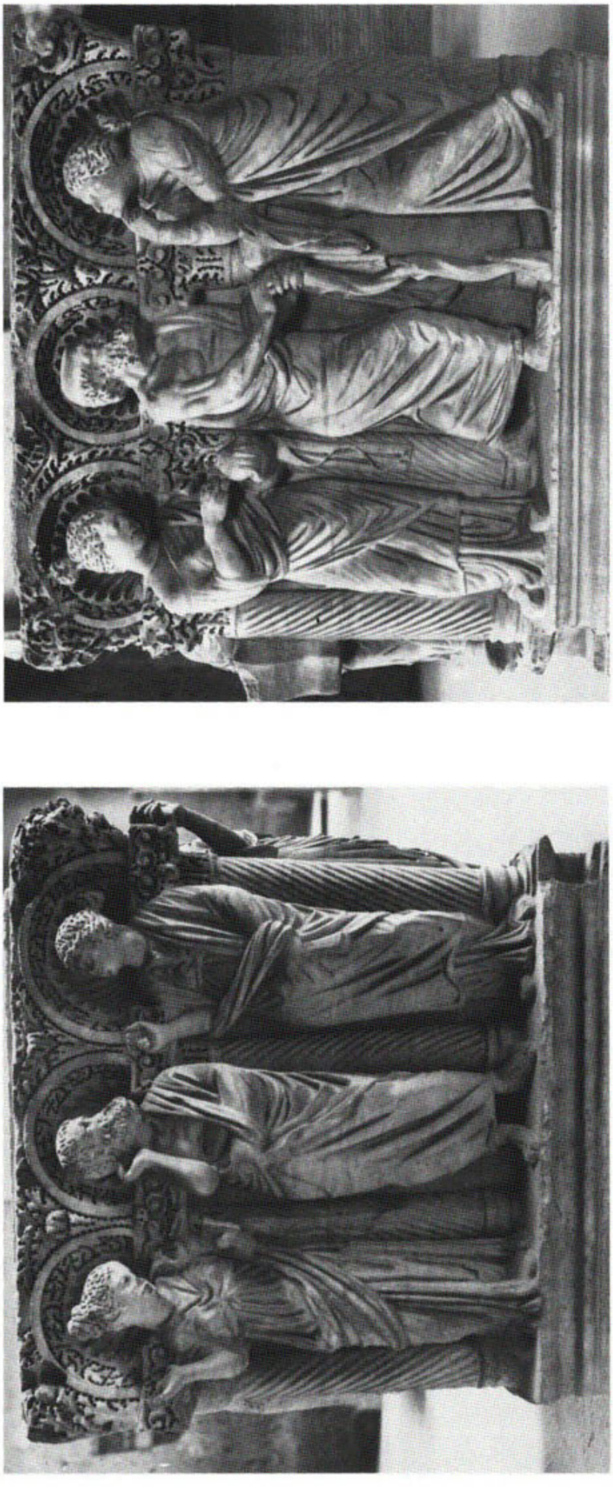


a

Louvre W. 76



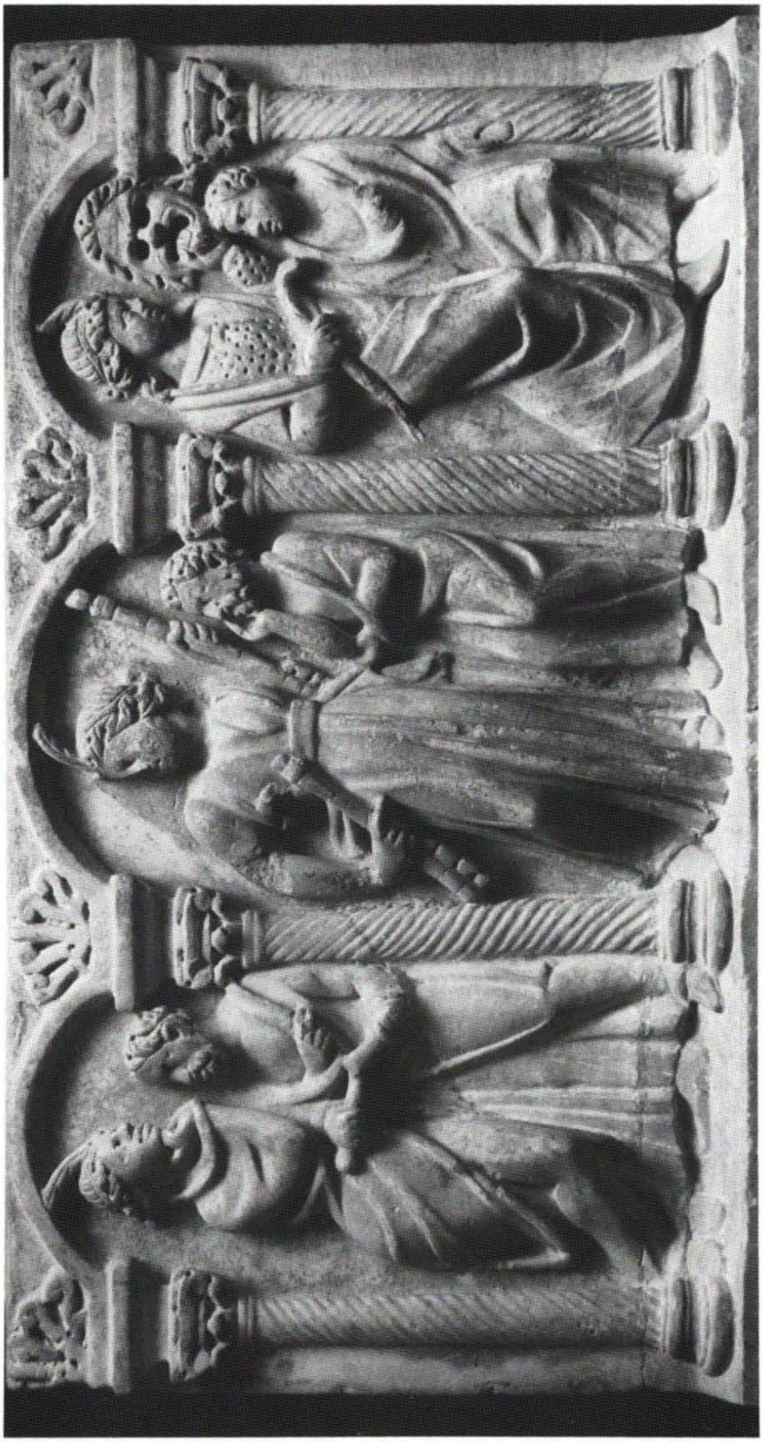
M. delle Terme W. 128



a

b

M. delle Terme W. 128



M. Vaticano W. 156

la raffigurazione di Erato, nel secondo e nel terzo quarto del III secolo, della variante A/3 del tipo in questione, in cui una *fibula* fissa sulla spalla sinistra una cocca del manto, disposta in un gonfio drappeggio[194]. La variante B del tipo con chitone altocinto e manto sulle spalle è adottata sui sarcofagi di S. Maria del Priorato W. 183 e di Castellammare di Stabia W. 24; su entrambi gli esemplari la musa stringe il plettro nella sinistra, abbassata, e sorregge la cetra con la destra[195]. Sul sarcofago di Monaco W. 55 Erato, che sorregge la cetra con la sinistra e stringe il plettro nella destra abbassata, indossa sul chitone altocinto un mantello allacciato sul petto con un fermaglio: questo abbigliamento tipicamente teatrale ha qui la sua unica attestazione nella produzione dei sarcofagi.

Due esemplari cronologicamente molto distanti tra loro ci testimoniano l'uso per la raffigurazione di Erato del tipo stante con manto trasverso nella variante E, caratterizzato dalla foggia particolarmente ampia del manto, in cui il lembo terminale è gettato nuovamente sulla spalla sinistra. Si tratta del sarcofago di Villa Medici W. 214, databile alla prima metà del II secolo e dell'esemplare di Palazzo Farnese W. 164, che si pone nell'ultimo quarto del III secolo; nella prima raffigurazione la cetra della musa è posta su un pilastro, nella seconda lo strumento, assicurato da una cinghia, è sorretto da Erato con la sinistra; in entrambi gli esemplari la musa non tocca le corde col plettro. Questa variante del tipo con manto trasverso è adottata anche sul coperchio del Museo delle Terme W. 130, in cui la musa, raffigurata con tratti infantili, sorregge con la sinistra la lira, posta in basso al suolo, al suo fianco, e alza il plettro nella destra con un atteggiamento

---

col braccio sinistro e il plettro è a volte abbassato, a volte accostato allo strumento: cfr. Afrodisia W. 8 (plettro accostato, pilastro); Capri W. 23 (plettro accostato, pilastro); Leningrado W. 38 (plettro abbassato); Louvre W. 75 (plettro accostato); Palazzo Senatorio W. 174 (braccio parzialmente perduto; dalla posizione sembra che il plettro fosse accostato allo strumento); Villa Giustiniani W. 212 (plettro abbassato); Vienna W. 228 (plettro accostato allo strumento, pilastro).

[194] La musa raffigurata nella variante A/3 sul sarcofago di Woburn Abbey W. 231 è identificabile con Erato, nonostante un errato restauro dello strumento, grazie a un disegno edito da WEGNER (tav. 34). Nell'ambito delle attestazioni della variante A/3 solo sul sarcofago di Palermo W. 68 e sul rilievo di Palazzo Mattei W. 167 la musa tocca col plettro le corde dello strumento che sull'esemplare palermitano, come sul rilievo di Londra W. 43, è assicurato al petto della musa con una cinghia; nelle altre raffigurazioni di Erato secondo questa variante la cetra posa su un pilastrino. Nell'esemplare del Museo Vaticano W. 138 la rappresentazione di Erato, riconoscibile per la cetra posta davanti ai suoi piedi, accanto al seggio della defunta, si rifà alla variante A/3 del tipo in questione; il lembo del mantello fissato dalla *fibula* è posto però sulla spalla destra della musa, forse perché la spalla sinistra è seminascosta a chi guarda dal capo della defunta.

[195] Sebbene nel sarcofago di Castellammare W. 24 compaiano due muse con lira (la quinta e la settima), l'identificazione di Erato con la settima musa è possibile perché in questo esemplare è adottato lo stesso ordine delle muse che caratterizza il sarcofago di Agliè W. 2, dove Tersicore ed Erato sono chiaramente distinte. In quest'ultimo esemplare, la musa indossa sulla veste con maniche solo un chitone teatrale altocinto. Questo semplice abbigliamento è adottato per la raffigurazione della musa anche sui sarcofagi del Museo dei Conservatori W. 125, del Museo delle Terme W. 131, di Palazzo Rospigliosi W. 170, di Verona W. 227 e compare altresì nell'esemplare del Museo Vaticano W. 137, in cui la musa

che caratterizza le raffigurazioni di Tersicore sugli esemplari legati alla produzione orientale. In questi sarcofagi Erato appare con il piede sinistro su un rialzo e la gamba fortemente flessa per sorreggere la cetra; la musa si piega a toccare col plettro le corde dello strumento (tabella VIII). Si distingue tra questi esemplari il sarcofago Borghese-Louvre W. 206, uscito certamente da una bottega microasiatica nel primo quarto del III secolo; Erato vi è raffigurata secondo un tipo ammantato, ben noto nella statuaria, ma non altrimenti attestato sui sarcofagi[196]. Il tipo con piede su rialzo è adottato per la raffigurazione della musa con cetra anche su due sarcofagi romani, gli esemplari di S. Simeon W. 219 e di Leningrado W. 37[197], che non presentano particolari rapporti con la produzione orientale.

Il rilievo del Museo Vaticano W. 136 ci conserva l'unica attestazione dell'uso della variante A del tipo stante ammantato nelle rappresentazioni della musa con cetra; in questo esemplare la musa sorregge la cetra con la sinistra e ne tocca le corde col plettro.

Un disegno edito da WEGNER permette di identificare con Erato la musa raffigurata davanti al defunto nel rilievo del Museo Vaticano W. 134; un errato restauro ha infatti attribuito alla musa un atteggiamento assai diverso da quello originario conservatoci nel disegno e le ha posto in mano un *volumen*. La musa, che ora posa la fronte sulla destra era raffigurata in una variante del tipo appoggiato con manto trasverso (tabella VII C), con la mano destra poggiata sul giogo della cetra e la sinistra al fianco[198].

Definiti gli attributi e le iconografie di Clio, Euterpe, Talia, Melpomene, Urania, Tersicore ed Erato, resta il problema dell'individuazione di Calliope e di Polimnia, problema reso complesso non solo dal fatto che le due muse, isolabili per esclusione, presentano lo stesso attributo, il *volumen*, ma anche dalle contraddizioni e dalla genericità delle testimonianze figurate con iscrizioni e delle fonti letterarie che le riguardano.

L'identificazione con Calliope della musa ammantata con *volumen*, che compare con rare eccezioni in tutto l'arco della produzione, può trovare qualche conferma nella posizione di particolare rilievo data a questo tipo su alcuni esemplari, in armonia con il prestigio attribuitole dalle fonti. L'attribuzione del nome di Polimnia alla musa appoggiata in atteggiamento pensoso[199], che compare dalla metà del II sec. sui sarcofagi, si fonda uni-

---

è identificabile in base alla concordanza dell'ordine delle muse con il sarcofago di Agliè, e ancora sul sarcofago di New York W. 61, con la contesa tra le muse e le sirene.

[196] Per il tipo statuario v. infra p. 145.

[197] Per l'identificazione di Erato sul sarcofago di Leningrado W. 37, vedi supra p. 131.

[198] Cfr. WEGNER, tav. 56b; per quanto riguarda l'adozione del tipo per Tersicore v. p. 132, n. 191.

[199] Il gesto di posare la guancia sulla mano, che caratterizza la maggior parte delle raffigurazioni della musa appoggiata a un sostegno, si trova frequentemente nei ritratti di filosofi in età ellenistica, ad esprimere il lavoro della mente. Si vedano ad es. la statua di Epicuro di Ince Blundell Hall (v. M. BIEBER, The Sculpture of the Hellenistic Age, fig. 163; G. M. A. RICHTER, The Portraits of the Greeks, II, figg. 1212—1213) e il bronzetto del British Museum (v. M. BIEBER, op. cit., p. 233), identificato dalla RICHTER con Cleante (op. cit., fig. 1106). Questo atteggiamento caratterizza anche il filosofo seduto all'estremità

camente sul raffronto con la pittura pompeiana V, 4, 3 al Louvre in cui Polimnia, individuata dall'iscrizione, porta un dito alle labbra in attitudine meditabonda; il tipo adottato per la raffigurazione della musa in questa pittura è peraltro molto diverso da quello attestato sui sarcofagi. Un largo margine di incertezza caratterizza quindi l'identificazione di Calliope e Polimnia, e lascia aperta la possibilità di uno scambio di identità, tra le iconografie attribuite all'una e all'altra musa[200]: questa considerazione mi induce ad adottare per la musa atteggiata a una raccolta meditazione una denominazione che lasci aperta la questione dell'identità.

8. Musa appoggiata a un sostegno, c. d. Polimnia

La musa pensosa che si appoggia a un sostegno appare constantemente nella produzione dei sarcofagi dalla metà del II sec.[201] La maggior parte

---

sinistra della fronte del sarcofago del Museo Torlonia W. 133; il filosofo che siede all'estremità destra del rilievo richiama invece in modo abbastanza preciso nel gesto della mano destra la Polimnia della pittura del Louvre per cui v. infra.

[200] Nella pittura della casa delle Muse di Ostia (v. supra, p. 76, n. 29) la successione esiodea, verificata nella composizione del ciclo, porta a identificare Polimnia nella musa avvolta nel mantello raffigurata secondo uno schema noto anche sui sarcofagi (variante A del tipo stante ammantato, tabella V); dovrebbe essere Calliope la musa con chitone altocinto e manto sulle spalle che legge un *volumen* tenuto aperto con entrambe le mani. Una musa con *volumen* spiegato tra le mani compare anche su un denario di Pomponio Musa (v. H. A. Grueber, op. cit., n. 3610, tav. XLV, 15); la figura, vestita di un manto trasverso appoggiata col braccio sinistro a un pilastrino, è vista di scorcio. Una raffigurazione assai vicina a questa si ha anche nella casa di Pompei IX, 5, 11 (v. DAI neg. 53.613; K. Schefold, Vergessenes Pompeji, tav. 135), databile all'età di Vespasiano; in entrambe non è possibile precisare l'identità della musa. Nel più tardo mosaico di Sousse con il ritratto di Virgilio (v. supra p. 121, n. 158) alla destra del poeta seduto è rappresentata una musa, stante, con manto trasverso e un *volumen* svolto tra le mani; l'identità di questa musa, cui generalmente è attribuito il nome di Clio, resta per me incerta. Nel mosaico di Baalbek coi busti dei sette sapienti (v. supra, p. 75, n. 27) l'iscrizione permette di identificare Calliope nella musa del tondo centrale. È un busto in cui è riconoscibile la variante A del tipo ammantato, in uso sui sarcofagi (v. tabella V A); la musa stringe però il *volumen* nella destra, che esce dalla piega del manto sul petto. Questa variazione dello schema si deve probabilmente ad esigenze di spazio.
Nel busto di Calliope, identificata dall'iscrizione, nel mosaico di Italica (v. supra, p. 74, n. 24), è riconoscibile l'atteggiamento col braccio destro nel *sinus* del manto, che caratterizza la variante A del tipo ammantato; alla musa in questa raffigurazione è attribuito il dittico. Anche alcuni sarcofagi mostrano una musa in questa variante del tipo ammantato, con tavoletta nella sinistra abbassata; ma nella musa così raffigurata è possibile identificare con un certo margine di certezza Clio. Un busto di musa con dittico, che si rifà alla variante A del tipo ammantato, ci è conservato anche nel mosaico di Ippona I (v. supra p. 113, n. 131). Nei mosaici di Ippona II (v. supra p. 72, n. 12) e di El Djem I e III (v. supra p. 113, n. 136 e p. 72, n. 12) questa variante è usata per il busto di una musa priva di attributo; in tutti e tre i mosaici il *volumen* appare accanto al busto di un'altra musa; nelle composizioni di El Djem III e Ippona II è conservata anche una musa con dittico. La musa identificata dall'iscrizione come Polimnia nel mosaico di Baccano (v. supra p. 72, n. 12) mostra anch'essa il braccio destro nel *sinus* del mantello sul petto; il manto però è di foggia diversa da quella che appare nei sarcofagi.

[201] Se si accetta l'identificazione con Calliope per la musa stante raffigurata al centro della

degli esemplari presenta un tipo completamente avvolto nel manto, la figura incrocia le gambe e si piega in avanti a posare con le braccia su un pilastrino; generalmente la mano destra sorregge il mento. Talvolta il pilastrino è sostituito da un sostegno roccioso e in qualche raro caso manca del tutto[202]. Nell'ambito delle attestazioni di questo tipo, che coprono tutto l'arco della produzione e appaiono sia su esemplari di origine romana che su sarcofagi di fabbricazione orientale, è possibile distinguere due varianti principali[203]. Nella variante A la musa, raffigurata di profilo, è volta verso destra, nella variante B la figura, nello stesso atteggiamento della A, con la sola inversione della gamba portante, si volge invece verso sinistra[204].

Il sarcofago di Agliè W. 2 presenta una musa che poggia col braccio sinistro su un sostegno e veste un ampio manto, aperto sul petto in un *sinus* da cui esce la mano destra (tabella VI C)[205]. Questo schema[206] è già

---

fronte sui sarcofagi di Villa Medici W. 214 e Vigna Pacca W. 218 (per cui vedi infra, p. 138) allora si deve riconoscere Polimnia per esclusione nell'ottava musa del primo esemplare, raffigurata di profilo nella variante A del tipo stante ammantato; e nella prima da sinistra del secondo esemplare, che alza le mani avvolte nel manto. Una musa con le mani coperte dalla veste compare anche su un frammento del Museo Vaticano W. 153 (per i confronti con la statuaria v. infra p. 150, n. 254).

[202] Il sostegno roccioso che appare frequentemente nella produzione romana tra la seconda metà del II e gli inizi del III secolo (v. Leningrado W. 38, Louvre W. 75, Berlino W. 16, Monaco W. 55, Museo Vaticano W. 146) appare anche sul sarcofago di Agliè e sull'esemplare del Museo Vaticano W. 136, che si pongono entrambi nel II quarto del III secolo. Sul sarcofago orientale di Villa Borghese-Louvre W. 206 il sostegno è costituito da un tronco d'albero. Sul sarcofago di P. Torres W. 80 e sul rilievo di Palestrina W. 71 la musa si appoggia con le braccia al seggio del defunto (cfr. per questo atteggiamento Melpomene nel mosaico di Virgilio a Sousse, v. supra p. 121, n. 158). Sul rilievo del Museo dei Conservatori W. 133 il tipo è rappresentato frontalmente; la musa, non identificabile, si appoggia a un lungo tirso; l'atteggiamento richiama quello di Atena appoggiata alla lancia sul sarcofago di Monaco W. 55. Una musa vestita di un ampio manto trasverso con le gambe incrociate si appoggia a un lungo bastone sul lato breve destro del sarcofago del Louvre W. 75. Il sostegno è omesso probabilmente per motivi di spazio negli esemplari di P. Torres W. 81, del Laterano W. 115, del Museo delle Terme W. 129, del Museo Vaticano W. 156; è invece andato perduto nei rilievi di Villa Borghese W. 205 e di Villa Doria Pamphili W. 208. Le osservazioni della PANELLA (StudiMisc cit., p. 19) per quel che concerne la mancanza del sostegno risultano imprecise; in molti dei casi citati questo in realtà non manca, ma è raffigurato a rilievo assai basso e parzialmente coperto da un panneggio.

[203] Le prime attestazioni di questo tipo si hanno sui sarcofagi di Leningrado W. 38, Louvre W. 75 (variante B), Berlino W. 16 e Monaco W. 55 (variante A; cfr. tabella VI); entrambe le varianti sono in uso fino agli inizi del IV secolo. Sul lato breve di sinistra del sarcofago del Louvre W. 75 è raffigurata una musa ammantata, col capo velato, secondo uno schema che richiama la versione speculare della variante B; la musa, che volge il capo verso sinistra, posa però la mano sinistra sul petto e non la accosta al volto.

[204] Sul sarcofago Borghese-Louvre W. 206, la musa, rappresentata nella variante A, ha il capo volto verso chi guarda, mentre il corpo è reso di profilo. Nell'esemplare di Lansdowne House W. 36, la musa, raffigurata nella variante B, volge il capo all'indietro. Su due esemplari tardi, S. Saba W. 188 e Via Veneto W. 196, databili tra la fine del III e gli inizi del IV secolo, il tipo è raffigurato frontalmente e privo di sostegno.

[205] Per il disporsi del manto sul petto cfr. le varianti A ed E del tipo stante completamente ammantato (v. tabella V); la variante E differisce dalla variante A dello stesso tipo per la maggior ampiezza del mantello e per il lembo che ricade sul braccio sinistro in un gruppo di pieghe. Nel sarcofago di Agliè W. 2 la musa appoggiata tocca con la destra la spalla

adottato intorno alla metà del II sec. sul sarcofago del Louvre W. 75 per raffigurare una musa che stringe nella sinistra un *volumen* svolto e della quale non è possibile individuare l'identità; nello stesso esemplare peraltro compare anche la variante B del tipo completamente ammantato, appoggiato a un sostegno.

Un gruppo di esemplari, che si pongono dalla metà circa alla fine del III sec., testimonia l'uso nelle botteghe romane di una variante speculare dello schema adottato sul sarcofago di Agliè; in tutte le attestazioni la musa porta la destra al capo e posa la sinistra sul pilastro (tabella VI D)[207].

Fin dall'ultimo quarto del II sec. compare sporadicamente il tipo con manto trasverso che si appoggia al pilastro; se ne conoscono due varianti principali (v. tabella VII): nella variante A la musa accosta al viso la mano destra e si appoggia al pilastrino col braccio sinistro, nella mano stringe un *volumen* chiuso; nella variante B la posizione delle braccia è scambiata[208]. Il sarcofago del Museo delle Terme W. 128, legato alla produzione orientale, presenta una versione speculare della variante B che si ritrova anche sul sarcofago del Museo delle Terme W. 129 e sul rilievo di P. Cardelli W. 161[209].

---

della vicina Euterpe, la mano sinistra è perduta. Nell'esemplare del Museo Torlonia W. 133 la figura femminile, col capo velato e il volto abbozzato destinato a un ritratto, stringe nella sinistra un volume (le dita sfiorano il mento) e appoggia la destra sul pilastro. Nel frammento del Museo Vaticano W. 141, la musa posa il mento nel cavo della mano sinistra e poggia la destra sul pilastro. La variante C del tipo ammantato, appoggiato a un sostegno, appare anche sul rilievo del Museo dei Conservatori W. 123; per questo v. p. 140, n. 216.

Non sono incluse nelle tabelle le attestazioni del tipo sul sarcofago di Verona W. 227 (l'esecuzione sommaria non permette di riconoscere se la musa sia avvolta nel manto o indossi un semplice chitone) e quelle sui frammenti di S. Callisto W. 87, del Museo Vaticano W. 141, del Museo Vaticano W. 146, il cui stato di conservazione rende difficile l'analisi della raffigurazione.

[206] La foggia del manto della musa richiama nella moderata ampiezza del *sinus* la variante A del tipo stante ammantato (vedi tabella V).

[207] La variante D è attestata sugli esemplari di Capri W. 23, Murcia W. 57, Louvre W. 77, Porto Torres W. 81, Laterano W. 115 (senza sostegno), Museo Vaticano W. 154, Villa Borghese W. 205. Nel rilievo di Villa Borghese la musa volge il capo all'indietro, come la musa dell'esemplare di Lansdowne House W. 36, raffigurata nella variante B del tipo in questione. Una versione deformata della variante D rappresentata frontalmente si ha sul sarcofago di Lisbona W. 41, di produzione provinciale. La figura femminile appoggiata, alla sinistra del defunto, sul sarcofago del Laterano W. 116, richiama la variante D del tipo ammantato appoggiato a un sostegno, ma ne differisce per il gesto della mano destra, che afferra un lembo del manto (v. infra per i confronti con la statuaria).

[208] La variante A compare sugli esemplari di Firenze W. 28, della collezione Woodyat W. 179, di S. Crisogono W. 180, e di Vienna W. 228 (databili alla seconda metà del II sec.); sul frammento di Leningrado W. 40 e sul coperchio di sarcofago del Museo delle Terme W. 130, che si pongono entrambi alla seconda metà del III secolo. Una raffigurazione frontale della variante A del tipo appoggiato con manto trasverso è visibile sull'esemplare di Milano W. 48.

Della variante B si conoscono tre sole attestazioni: il sarcofago di Firenze W. 28, appartenente anch'esso alla produzione del II sec., l'esemplare di Via Condotti W. 193 e il coperchio del sarcofago di Londra W. 45, che si pongono invece alla fine del III sec.

[209] Sul sarcofago del Museo delle Terme W. 129 e sul rilievo di P. Cardelli W. 161 la musa indossa un manto trasverso che copre la spalla sinistra lasciando libero il braccio destro.

A questo schema si può ricondurre anche la raffigurazione della musa appoggiata a un pilastrino davanti a un filosofo docente sul coperchio di sarcofago di Belem W. 15, in cui peraltro il braccio sinistro, avvolto nel manto trasverso, è flesso e la mano posa sul fianco della musa, non sul sostegno[210].

9. Calliope

Pur tenendo presenti le considerazioni limitative premesse allo studio dell'iconografia della musa pensosa riteniamo di adottare per comodità di lavoro la denominazione di Calliope per la musa stante con *volumen*.

Una musa completamente avvolta nel mantello, con un *volumen* chiuso stretto nella sinistra, appare, raffigurata nello stesso schema, sui sarcofagi di Villa Medici W. 214 e di Vigna Pacca W. 218; la posizione centrale e la frontalità caratterizzano la musa e inducono all'identificazione con Calliope. Il tipo avvolto nel manto, con *volumen* nella sinistra, è adottato dalla maggioranza degli esemplari di origine romana e orientale, in tutto l'arco della produzione. Alcune diversificazioni nella foggia del mantello permettono di distinguere le varianti principali. La variante A del tipo (tabella V) in cui il manto, che forma un *sinus* sul petto, da cui esce la mano destra, copre fino al polso il braccio sinistro, è quella più frequentemente adottata sui sarcofagi romani[211] e compare anche sul sarcofago di Afrodisia

---

Nel sarcofago del Museo delle Terme W. 128 il manto trasverso si raccoglie sulla spalla destra, passando sotto il braccio sinistro. La raffigurazione della musa, che si appoggia con la destra al ginocchio del filosofo sul sarcofago strigilato del Museo Capitolino W. 111, resta del tutto isolata per la foggia della veste; richiama, invece, per il gesto, la musa con *volumen* che pone una mano sul ginocchio della musa seduta sul rilievo della base di Alicarnasso; cfr. D. PINKWART, Antike Plastik, VI, 1966, tav. 57. Un'analisi precisa delle raffigurazioni della musa appoggiata sui sarcofagi di S. Paolo W. 187, del Museo Lateranense W. 115 e di Verona W. 227 non è possibile per la grossolanità dell'esecuzione.

[210] Questo schema ci è conservato nella versione speculare da una pittura pompeiana (cfr. REINACH, RP, p. 316, n. 7) in una figura feminile con manto trasverso che si appoggia a un pilastrino nell'atto di ascoltare un filosofo seduto su un δίφρος davanti a lei.

[211] Sui sarcofagi di Leningrado W. 37, Londra W. 43, S. Maria del Priorato W. 183, Villa Giustiniani W. 212, Villa Medici W. 215, S. Simeon W. 219, la musa raffigurata secondo questa variante è posta accanto ad Atena. Nell'esemplare di Castellammare W. 24 la musa è vicina ad Apollo, mentre Atena è sospinta verso il fondo e ne è raffigurata solo la testa; la musa invece è tra Apollo e la dea nell'esemplare del Museo Vaticano W. 137.

Nel sarcofago di S. Saba W. 188 la presenza all'estremità destra del rilievo della musa appoggiata avvolta nel manto permette di proporre per esclusione il nome di Calliope per la musa ammantata che porge la lira alla defunta. A una identificazione per esclusione non si può giungere invece per gli esemplari di Palermo W. 68 e del Museo Vaticano W. 138, in cui compare lo stesso schema della defunta seduta assistita dalla musa. Sul sarcofago di Murcia W. 57 la presenza di una sola musa con strumento a corda fa supporre che il ritratto della defunta, raffigurata nella variante B del tipo ammantato stante, si sostituisca alla seconda musa, Erato o Tersicore che sia; la presenza all'estremità destra del rilievo di una musa appoggiata in atteggiamento pensoso, per cui è possibile proporre il nome di Polimnia, rende ipotizzabile l'identificazione con Calliope della musa che stringe

W. 8, che si distingue proprio per questo dagli altri esemplari di origine orientale[212]. Dal secondo quarto del III sec. le botteghe romane adottano per la raffigurazione di Calliope anche una seconda variante del tipo ammantato (tabella V B), caratterizzata dalla foggia del manto che, coperte le spalle e il braccio destro, non è gettato nuovamente sulla spalla sinistra, ma si raccoglie sul braccio sinistro; nella maggior parte delle attestazioni di questa variante la musa tiene con entrambe le mani il *volumen* chiuso[213].

Nell'ambito della produzione romana resta limitata all'ultimo quarto del II sec. la raffigurazione di Calliope priva di attributo, completamente avvolta nel mantello, che lascia trasparire la forma del braccio destro, piegato sul petto, e il braccio sinistro lungo il corpo (tabella V D); in tre dei quattro esemplari su cui è attestata questa variante, la musa appare alla destra di Apollo[214].

---

nella sinistra un *volumen* svolto e che riprende la variante A del tipo ammantato. WEGNER nella descrizione di questo esemplare identifica con Calliope la defunta, attribuisce il nome di Clio alla musa con *volumen* svolto e si trova poi nell'impasse costituita dalla presenza di una musa con dittico, per cui l'identificazione con Clio si impone; egli quindi lascia la questione insoluta. La PANELLA invece identifica la musa a sinistra con Calliope; ma fraintende la raffigurazione: interpreta infatti come un pilastrino il *volumen* svolto che pende dalla mano della musa.

Nel lato breve del sarcofago della Catacomba di Callisto W. 88 (WEGNER, tav. 138d) davanti al filosofo seduto è raffigurata una musa nella variante A del tipo stante ammantato. Questa variante, che caratterizza il personaggio femminile raffigurato davanti al filosofo seduto nell'intercolumnio di sinistra del sarcofago del Museo Vaticano W. 135, è adottata anche sul sarcofago di Villa Doria Pamphili W. 211 e su quello di Firenze W. 31 per una figura femminile rappresentata assieme a filosofi (per le attestazioni del tipo nei ritratti v. infra p. 143). Una musa nella variante A del tipo stante ammantato compare anche nel sarcofago di Palazzo Sforza Cesarini col mito di Marsia (v. C. ROBERT, Die antiken Sarkophagreliefs, III,2, n. 209, tavv. LXVIII; WEGNER, Tav. 148a); la stessa variante è adottata per la raffigurazione di una musa anche sul rilievo del pulpito del teatro di Sabratha (v. supra p. 114, n. 136).

[212] Una attestazione della variante A del tipo ammantato si ha anche sul lato breve di sinistra del sarcofago di Pisa W. 78, legato alla produzione di Afrodisia (v. supra pp. 99sgg.); non è però possibile giungere all'identificazione della musa raffigurata.

[213] La musa raffigurata secondo questa variante sui sarcofagi di Lansdowne House W. 36, Palazzo Rospigliosi W. 170, è posta accanto ad Atena; in quest'ultimo esemplare però la musa, che veste un manto della foggia che caratterizza la variante B del tipo ammantato, non stringe il *volumen* a due mani, ma tocca con la destra la spalla della sua vicina, con un gesto che le è attribuito anche nell'esemplare di S. Maria del Priorato W. 183 (variante A del tipo). Questo atteggiamento caratterizza anche la raffigurazione della musa appoggiata a un sostegno roccioso sul sarcofago di Agliè.

La stessa variante è adottata anche per ritratti femminili; si veda la figura velata alla destra del defunto sul rilievo del Laterano W. 116, il personaggio femminile ritratto al centro della fronte del rilievo del Vaticano W. 135, i sarcofagi di Murcia W. 57, di Verona W. 227 e di Piazza Margana W. 176. Sul sarcofago del Museo delle Terme W. 131 il cattivo stato di conservazione impedisce di distinguere la variante adottata per la musa ammantata che stringe il *volumen* con entrambe le mani. Ancora un'attestazione di questa variante si ha anche sul vaso argenteo del Tesoro di Proiecta (v. supra p. 112, n. 131) nella raffigurazione di una musa la cui identità rimane incerta.

[214] La musa è nona tra le sorelle in tutti e quattro gli esemplari. Tre di essi (Woodyat W. 179, Vienna W. 228, Monaco W. 55) concordano nel presentare Apollo all'estremità destra del rilievo, a chiusura della composizione, e Atena al centro di essa, dopo la quarta o la quinta

Il tipo appoggiato con manto trasverso è adottato sul sarcofago di Porto Torres W. 80 per una musa che stringe un *volumen* semisvolto e a cui, per esclusione, è possibile attribuire il nome di Calliope[215]. Gli esemplari asiatici e le loro imitazioni, con l'eccezione dell'esemplare afrodisiense citato, concordano nel presentare una musa con *volumen* (tabella V E) vestita di un manto che, coperte le spalle, scende dal braccio destro in uno stretto lembo, che si avvolge intorno al polso sinistro[216].

IV. Tipi iconografici e creazioni statuarie

Nelle raffigurazioni delle muse sui sarcofagi la composizione della scena non è condizionata da esigenze narrative; tra le figure, che si succedono in una serie la cui unità è data principalmente dalla consapevolezza di colui che guarda, non esiste il legame dell'azione comune.

Proprio questa caratteristica facilita l'assunzione di schemi iconografici diversi; per meglio comprendere il processo compositivo e il senso dell'iconografia dobbiamo quindi cercare d'individuare i tipi statuari che costituiscono l'archetipo dei modelli dei sarcofagi[217].

---

musa. Sul sarcofago di S. Crisogono W. 180, su cui Apollo non è raffigurato, la musa e la dea conservano le posizioni loro attribuite negli altri esemplari. Questa raffigurazione ripete un tipo ben noto nella statuaria.

[215] Una musa con manto trasverso e *volumen* chiuso nella sinistra abbassata è attestata sul rilievo di Palazzo Cardelli W. 161; la frammentarietà del rilievo non offre alcuna conferma alla probabile identificazione con Calliope di questa musa, che WEGNER chiama Clio.

[216] L'identificazione della musa è possibile negli esemplari di Villa Borghese W. 206, Museo delle Terme W. 128, Londra W. 42, per esclusione; l'identità della Musa resta ovviamente incerta sul frammento di Berlino W. 17. Il frammento di Berlino W. 20 presenta una musa vestita di un manto che conserva, in una foggia più complessa, la caratteristica del lembo che circonda il polso. Nel trattare l'iconografia di Polimnia la PANELLA distingue tre tipi: un tipo ammantato (che comprende senza differenziarle le nostre varianti A, B, D), un secondo tipo corrispondente alla nostra variante C del tipo ammantato, e un terzo tipo ammantato con le gambe incrociate spesso appoggiato al pilastrino. Delle quattro attestazioni di questo tipo citate dalla PANELLA, per quelle dell'esemplare del Louvre W. 75 e del Museo dei Conservatori W. 123 l'identità della musa non può essere definita; sull'esemplare di Murcia W. 57, in cui l'identificazione con Calliope è legittima, non vediamo in realtà né l'incrocio delle gambe, né il pilastro; la quarta attestazione è quella nell'esemplare di Porto Torres W. 80, per cui vedi supra.

[217] WEGNER affronta il problema dei rapporti tra le raffigurazioni delle muse nella statuaria e le composizioni dei sarcofagi in modo molto frettoloso (pp. 117sgg.). Lo studioso constata che non esistono rapporti significativi tra il gruppo delle Muse vaticane (v. supra p. 67, n. 1) e i sarcofagi; prende rapidamente in esame il gruppo statuario delle Terme di Faustina a Mileto (per cui cfr. K. A. NEUGEBAUER—TH. WIEGAND, Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen, I, 9: Thermen und Palästren, Berlin 1928, pp. 106sgg., tavv. 29—34) per constatare la presenza dei tipi della musa appoggiata e della c. d. Musa di Venezia, attestati sui sarcofagi; conclude che il solo gruppo di muse che presenti significative concordanze coi sarcofagi è quello di Ferento, di età severiana (per i gruppi di Muse in generale v. G. LIPPOLD, Kopien und Umbildungen griechischer Statuen, München 1923, pp. 170—

Questo studio trova peraltro grosse difficoltà nella scarsità di notizie sui rinvenimenti delle statue, nel loro cattivo stato di conservazione e nei restauri arbitrari che limitano la comprensione delle opere stesse.

L'iconografia della musa con lungo chitone altocinto e manto allacciato sulle spalle compare per Melpomene e per le muse con strumento a corda già sulle monete repubblicane di Pomponio Musa, databili tra il 72 e il 50 a. C.[218]; si tratta di uno schema derivato da raffigurazioni di Apollo citaredo ed elaborato in età tardo-ellenistica[219]. La variante A/1 del tipo in questione (tabella I) è attestata in una statuetta marmorea di musa con strumento a corda, rinvenuta ad Alessandria, opera artigianale di età romana, che riflette però, come ha rilevato l'Adriani, motivi tardo-ellenistici e trova un preciso confronto con una statuina di Apollo citaredo a Bonn[220].

La grande statua di musa del Museo Nazionale di Napoli, rinvenuta a Roma nella zona del Campo Marzio, conforta la testimonianza della documentazione monetale[221]. Un' interpretazione tardo-imperiale del tipo ci è

171; per il gruppo di Ferento v. L. MILANI, Il R. Museo Archeologico di Firenze, Firenze 1912, p. 307, tavv. 148—149; L. ROSSI DANIELLI, Gli Etruschi nel Viterbese, Ferento 1960, pp. 72—73). WEGNER propone quale archetipo della raffigurazione della musa ammantata la c. d. Piccola Ercolanese e suggerisce un possibile rapporto tra il tipo di musa con strumento a corda e piede su rialzo e una statua di citareda da Pergamo (cfr. F. WINTER, Altertümer von Pergamon VII, 1, Berlin 1908, pp. 105sg., n. 76). Entrambi i confronti non sembrano validi, come rileva giustamente H. GABELMANN, BonnJbb 168, 1968, pp. 534—537, che propone confronti assai più precisi col tipo del *palliatus* per la musa ammantata e con il tipo della Venere di Capua per la musa con strumento a corda e piede su rialzo. H. GABELMANN sostiene inoltre che lo schema adottato per la raffigurazione della defunta seduta si rifà a un tipo di musa seduta; ritengo invece che il modello vada cercato nelle frequenti generiche raffigurazioni di citarede sedute. C. PANELLA, ArchCl cit. pp. 343sgg. affronta brevemente il problema e istituisce alcune relazioni, che ritengo prive di fondamento; essa sostiene che alla base delle raffigurazioni di Clio e di Talia con manto trasverso è da vedere il tipo statuario della Clio di Monaco e pensa di poter individuare nella Melpomene Farnese l'archetipo delle raffigurazioni di Tersicore ed Erato stanti, con manto trasverso (per il tipo della Melpomene Farnese e quello della Clio di Monaco è da vedere D. PINKWART, Das Relief des Archelaos, pp. 146sgg. e 143sgg.). Un contributo più specifico e preciso al problema che stiamo trattando è dato da I. LINFERT REICH, Musen- und Dichterinnenfiguren des vierten und frühen dritten Jahrhunderts, pp. 129sgg. La studiosa, intenta a verificare la presenza di tipi di muse collegabili con originali del IV sec., tende ovviamente a trascurare l'analisi degli schemi adottati sui sarcofagi. Il discorso che essa porta avanti è preciso, se anche non sempre completo; non è possibile inoltre accettare il rapporto da lei instituito tra la raffigurazione di Euterpe sul sarcofago di Firenze W. 28 e il tipo della Melpomene Farnese, perché nella figura della Musa, molto danneggiata e rilavorata, non sussistono obiettivi elementi di confronto.

[218] Cfr. supra p. 121, n. 158, p. 132, n. 192.

[219] Per il tipo di citaredo con lunga veste v. D. DEUBNER, Hellenistische Apollongestalten, Athen 1934, pp. 15sgg. L'adozione di questa iconografia per Melpomene ed Euterpe è da mettere in relazione peraltro con l'abbigliamento di attori e auleti.

[220] Cfr. G. ADRIANI, Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano, Palermo 1961, vol. II, n. 132, tav. 96, fig. 224. Per il tipo di Apollo citaredo v. EA 4234.

[221] Recentemente F. COARELLI, RendPontAcc 44, 1971/72, pp. 99—122 ha pubblicato due grandi statue, del Museo del Louvre l'una, l'altra del Museo Nazionale di Napoli, provenienti dall'area del Campo Marzio. Lo studioso ritiene che le statue, restaurate l'una

conservata nel gruppo del teatro di Ferento da Euterpe e della musa con strumento a corda[222]. Il rapporto esistente tra queste creazioni statuarie e le raffigurazioni dei sarcofagi è limitato semplicemente all'affinità tipologica[223]. Una statua berlinese di Melpomene[224] documenta nella statuaria la variante A/2 del tipo con chitone teatrale e manto sulle spalle (v. tabella I): l'alta cintura che cinge il chitone fissa due lembi del mantello che scendono sul petto, in quanto il manto non è allacciato con le *fibulae*; anche in questo caso il rapporto tra statua e sarcofagi sembra esclusivamente tipologico: non ritroviamo infatti nella statua né la ponderazione né la torsione che caratterizzano sui sarcofagi le attestazioni di questa variante, adottata per raffigurare Euterpe. Una statuetta di musa citareda del Museo di Tübingen rinvenuta ad Alessandria[225], che appartiene alla produzione artigianale del tardo ellenismo, conserva uno schema iconografico (tipo con chitone altocinto e manto sulle spalle, variante C/1; tabella II) adottato

---

come Melpomene, l'altra come Urania, rappresentassero originariamente non muse, ma personificazioni di nazioni, e le ricollega alle statue delle quattordici nazioni, opera di Coponio, poste da Pompeo nel teatro, ricordate da Plinio NH XXXVI, 41. Coarelli esclude l'identificazione con le muse perché le statue si discostano dall'iconografia caratteristica delle Muse per alcune caratteri: „in particolare il mantello tenuto sulle spalle da fibule rotonde e le lunghe maniche". Inoltre „all'identificazione delle statue come Muse si oppone il fatto stesso dell'identità del tipo nei due esemplari superstiti" (p. 414). Al contrario, il tipo di abbigliamento delle due grandi statue porta proprio, a mio parere, a escludere un'identificazione diversa da quella tradizionale di muse; l'analisi che stiamo conducendo rende di per sé superfluo discutere l'affermazione di Coarelli per ciò che concerne l'identità del tipo.

La statua del Petit Palais, restaurata come Melpomene, trova un confronto assai preciso per il disporsi del manto, che, allacciato con le fibule sulle spalle, è raccolto sul fianco destro e stretto dalla cintura, con una statua berlinese edita da Reinach, RS II, 1, p. 304, n. 1 che reca sulla base il nome di Melpomene in caratteri greci. Coarelli confronta con le due statue gigantesche (h. 4 m.) le cariatidi dei Propilei di Claudio Pulcro a Efeso e propone pertanto una datazione alla metà del I sec. a. C. La statua del Museo Nazionale di Napoli, che ha gli avambracci e il capo di restauro, offre precisi confronti tipologici per le attestazioni della variante A/1 sui sarcofagi.

[222] Per la bibliografia del gruppo di Ferento cfr. supra, n. 217. Le statue ferentine presentano una statica diversa rispetto alla musa del Museo Nazionale di Napoli. Un confronto tipologico per la musa con strumento a corda di Ferento è dato da una statua di musa nel Louvre, nota solo attraverso un disegno del Reinach, RS I, 1, p. 301, n. 7. La statua reca sul fianco sinistro tracce dello strumento a corda, assicurato al busto con una cinghia, e concorda nella statica e nell'atteggiamento con la musa di Ferento.

[223] La statica e l'atteggiamento delle muse sui sarcofagi non offrono largo margine di confronto con le muse ferentine. Solo Tersicore nel sarcofago di S. Simeon W. 219 mostra la stessa statica della musa citareda di Ferento e la stessa posizione del braccio destro; la lira non è però legata e sorretta col braccio sinistro, ma posa su un pilastrino. Nelle statue manca inoltre la torsione che caratterizza la raffigurazione di Euterpe sui sarcofagi di produzione romana.

[224] Cfr. Reinach, RS II, 1, p. 305, n. 1.

[225] M. Bieber, The sculpture of the Hellenistic Age, p. 100, fig. 406; G. Adriani, Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano, II, n 131, tavv. 69, 223. Alle attestazioni della variante C/2 si richiamano una statua di Cartagine (Reinach, RS III, 196, n. 6) e un frammento per cui v. Reinach, RS V, p. 392, n. 6. In entrambi i casi però il manto non scende liberamente sul dorso, ma è raccolto sotto la cintura sul fianco destro.

anche sui sarcofagi per le muse con strumento a corda, oltre che per Melpomene; le attestazioni sui rilievi di questa iconografia discordano dalla statuetta e tra loro per quel che concerne la statica e la posizione delle braccia.

Un rapporto preciso di dipendenza lega le raffigurazioni sui sarcofagi del tipo in questione nella variante E (tabella II E) a una statua di Monaco, restaurata come Fortuna, di cui non conosciamo repliche, e che ARNDT ritiene creazione ellenistica[226]. I sarcofagi conservano la statica di questa statua, riprodotta con maggior fedeltà sugli esemplari orientali che presentano la musa con la maschera nella destra all'altezza della vita. Nelle botteghe romane la posizione del braccio sinistro è alterata rispetto allo schema che caratterizza la statua, poiché la maschera è sempre sollevata all'altezza del capo: la modificazione probabilmente è avvenuta all'origine per esigenze compositive particolari, ma poi è diventata canonica.

La variante A del tipo completamente ammantato (v. tabella V), adottata sui sarcofagi per la raffigurazione di Calliope, di Clio, e sporadicamente di Polimnia e di Urania e delle muse con strumento a corda, riprende uno schema iconografico ben noto nella statuaria, che, derivato da creazioni ellenistiche come l'Eschine di Napoli, è frequentemente usato in Roma per ritratti maschili, fin dall'età repubblicana[227]. Questo tipo di *palliatus*, che deve la sua lunga fortuna alla connotazione intellettuale che conferisce al personaggio rappresentato, è adottato anche sui sarcofagi con muse per raffigurazioni di filosofi. La versione femminile del tipo, che comincia ad apparire a Roma su rilievi funerari in età tardo-repubblicana e augustea, nei sarcofagi con la raffigurazione del χορός musaico viene utilizzata anche per il ritratto della defunta: vedi gli esemplari di Villa Doria Pamphili W. 211, di Sesto Fiorentino W. 220 e di Palermo W. 70, sarcofagi strigilati appartenenti alla produzione dell'ultimo quarto del III secolo. Il tipo, che è attestato sia nella versione con la gamba destra portante che con la sinistra, non subisce in generale sui sarcofagi grosse modificazioni, eccettuati i casi limitati in cui la musa raffigurata con questo schema è rappresentata nell'atto di porgere lo strumento alla defunta seduta. Un tipo statuario diverso dal precedente, ma appartenente alla stessa matrice ideologica, è adottato per la raffigurazione di Calliope sui sarcofagi asiatici con muse e sulle loro imitazioni: è un tipo usato in età ellenistica per ritratti maschili[228], caratterizzato dalla disposizione del manto che, coperto l'omero destro, si tende poi in un lembo a pieghe tra il gomito destro e il polso sinistro, a cui si avvolge (tabella V C). Questo tipo, adottato per ritratti maschili fin dal II secolo a. C.[229], compare anche su rilievi asiatici del tardo ellenismo. Alcune statue maschili rinvenute nell'Odeion di Coo concordano nella statica e nell'atteggiamento con le raffigurazioni della musa ammantata sui sarcofagi. Nella produzione orientale peraltro il tipo viene utilizzato anche per la raffigurazione di un filosofo barbato che va sostituendosi nella produzione più tarda al *palliatus*; WIEGARTZ ritiene che la versione femminile sia una derivazione dal tipo maschile, creata per ritratti[230]. Questo tipo statuario non compare mai nella produzione romana; nel sarcofago di Tunisi W. 225, prodotto di imitazione che ripete per le iconografie delle muse e per la composizione il sarcofago del Museo delle Terme W. 128, l'iconografia microasiatica di Calliope è stata sostituita con quella che la caratterizza nella produzione romana.

---

[226] Cfr. EA 921, Monaco, Residenz; P. ARNDT ritiene gli attributi di restauro pertinenti al tipo.

[227] Cfr. M. BIEBER, PAPhS 103, 1959, n. 3, pp. 314—417.

[228] Cfr. H. WIEGARTZ, Kleinasiatische Säulensarkophage, pp. 87—88, M 2.

[229] Cfr. L. LAURENZI, Clara Rhodos, V, 2, 1932, tav. IV, p. 75 (ritratto maschile dell'Odeion di Coo) e bibliografia ivi citata.

Il confronto con la statua femminile del Louvre, edita dallo HORN che la ritiene opera ellenistica del primo secolo avanti Cristo[231], con le attestazioni sui sarcofagi di quella che abbiamo chiamato la variante B del tipo ammantato (tabella V) non lascia dubbi sui legami esistenti tra la creazione statuaria e le raffigurazioni dei sarcofagi, su cui il tipo è utilizzato anche per ritratti. Il ritratto femminile col capo velato che appare al centro della fronte sul rilievo del Museo Vaticano W. 135 conserva l'atteggiamento originario dell'opera statuaria: la destra, che esce dal *sinus* sul petto, stringe tra le dita un lembo del manto, con un gesto che ricorda quello della Piccola Ercolanese; nella sinistra, che nella statua del Louvre stringe un flauto, frutto di inattendibile restauro, è un *volumen* chiuso. Le altre attestazioni del tipo sui sarcofagi concordano nel presentare una modificazione del gesto che caratterizza la statua del Louvre: un *volumen* chiuso posa sulla palma della mano sinistra, sorretto con la destra dalle dita piegate nel classico gesto oratorio[232].

---

[230] La versione femminile del tipo ci è attestata anche in una terracotta del British Museum, edita da REINACH, RS I, p. 269, tav. 515, n. 1041 A, forse raffigurante una musa; nel disegno la figura femminile mostra dei fiori tra i capelli, e una corona di fiori orna il capo della Polimnia del gruppo vaticano, per cui la TÜRR ha recentemente proposto una datazione all'età adrianea (cfr. K. M. TÜRR, Eine Musengruppe hadrianischer Zeit, Berlin 1971, pp. 14sgg., tavv. 6—9).

[231] R. HORN, Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik, RM, Erg.H. 2, 1931, tav. 39, 1, p. 80.

[232] Questo atteggiamento ricorre anche nelle attestazioni della variante A del tipo ammantato; cfr. M. Vaticano W. 139. Sul sarcofago di Palazzo Rospigliosi W. 170 la musa, per cui è adottata la variante B del tipo ammantato, stringe un *volumen* chiuso nella sinistra abbassata e tocca con la destra la spalla della compagna. Nell'esemplare del Louvre W. 116 questa variante è adottata per il ritratto femminile alla destra del poeta seduto; rispetto alla statua del Louvre è invertita la gamba portante, probabilmente perché la flessione della gamba sinistra riprende il movimento delle gambe della figura femminile alla sinistra del personaggio maschile seduto. Per questo secondo ritratto femminile è utilizzato un tipo statuario derivato dal tipo della Pudicitia, ma che, nella costruzione generale, riprende la variante D del tipo ammantato poggiato a un pilastrino. Entrambi i ritratti femminili hanno il capo velato. Per il tipo della Pudicitia, usato in Roma per ritratti femminili fin dall'età repubblicana, cfr. R. HORN, Stehende weibliche Gewandstatuen, pp. 65sgg. La fusione del tipo della Pudicitia col tipo della musa appoggiata adottata sui sarcofagi sembra sintetizzare efficacemente gli elementi di ambiguità su cui si fonda l'identificazione del ritratto con una musa.

Un gruppo di sarcofagi appartenenti alla produzione romana dell'ultimo quarto del II secolo riproduce fedelmente per la raffigurazione di Calliope: una statua ammantata, nota nella letteratura archeologica col nome di Fanciulla di Trentham Hall (v. tabella V D)[233]. La datazione della creazione statuaria, utilizzata per ritratti femminili e nota in numerose repliche, è assai controversa: LIPPOLD riteneva la statua copia di un originale del IV secolo; HORN, escludendo trattarsi di una copia, riconosceva in essa caratteri tardoellenistici e la datava all'età augustea. Una datazione al 300 è stata recentemente riproposta dalla LINFERT REICH; l'ipotesi che la statua rappresentasse originariamente una musa è peraltro ricavata semplicisticamente dall'attestazione del tipo sui sarcofagi con muse. Il sarcofago Borghese-Louvre W. 206, uscito da una bottega microasiatica del primo quarto del III secolo, adotta per la raffigurazione di Erato il tipo di una creazione statuaria (tabella V F), la c. d. musa con piccola cetra che appare sui rilievi di Archelaos, sulla base di Alicarnasso, e di cui conosciamo molte repliche[234]: il tipo è riprodotto fedelmente nella statica e nel complicato panneggio, si è persa però la trasparenza del manto che, come ci documentano alcune copie, caratterizzava l'originale.

In un recente studio la PINKWART ha ipotizzato che l'originale appartenesse a un gruppo di muse creato da un artista microasiatico intorno al 150 a. C. ed ha proposto una ricostruzione del gruppo, cui apparterrebbero tra le altre la musa appoggiata e la cosiddetta musa di Venezia, di cui conosciamo numerose copie e che ritroviamo anche sui sarcofagi[235]. Fin dall'inizio della produzione, sui sarcofagi romani e microasiatici appare un tipo di musa ammantata, appoggiata ad un sostegno (tabella VI, A, B), evidentemente dipendente dalla statua tardo-ellenistica studiata dalla PINKWART; però solo i sarcofagi del Museo delle Terme W. 131 (prodotto di una bottega romana intorno al secondo quarto del III secolo), il frammento di Montpellier W. 54, e i sarcofagi di Londra W. 42 e di Tunisi W. 225, che riproducono in generale iconografie e schemi compositivi in uso nella produzione microasiatica, riportano fedelmente la visione laterale destra di questo tipo statuario. Le altre raffigurazioni della musa sui sarcofagi romani e microasiatici presentano rispetto ad esso il motivo dell'incrocio delle gambe (tabella VI, A, B). Che questo motivo sia un innesto arbitrario, non attribuibile a una successiva rielaborazione statuaria del tipo della musa ammantata appoggiata a un sostegno, è provato dal confronto dei due schemi adottati sui sarcofagi: la cosiddetta variante A riproduce fedelmente la visione laterale sinistra della statua ellenistica, la variante B ne riporta la visione laterale destra; per ciò che riguarda invece la posizione delle gambe le due varianti sono semplicemente speculari l'una rispetto all'altra.

---

[233] Per il tipo della statua di Trentham Hall cfr. E. A. GARDNER, JHS 28, 1908, pp. 138sg.; M. COLLIGNON, Les statues funéraires dans l'art grec, Paris 1911, p. 164, figg. 94—95; G. LIPPOLD, Kopien und Umbildungen griechischer Statuen, p. 212; R. HORN, Stehende weibliche Gewandstatuen, p. 87; G. LIPPOLD, Handbuch der Archäologie, III, 1, p. 290, tav. 99, 4; G. A. MANSUELLI, Galleria degli Uffizi. Le Sculture, I, n. 104; I. LINFERT REICH, Musen- und Dichterinnenfiguren, pp. 96sgg.

[234] Nel trattare il problema dei rapporti tra raffigurazioni dei sarcofagi e statuaria, WEGNER indica erroneamente questa raffigurazione come attestazione del tipo della c. d. Musa di Venezia, o musa con *volumen* (p. 119). Per il tipo della musa con piccola cetra cfr. D. PINKWART, Das Relief des Archelaos, pp. 101sgg.; elenco delle repliche pp. 195sgg.

[235] Cfr. D. PINKWART, Das Relief des Archelaos, pp. 126sgg.; per la musa appoggiata ibidem, p. 98, elenco delle copie pp. 187 sgg.; per la musa di Venezia o musa con *volumen*, ibidem, pp. 98sgg., elenco delle copie p. 192; ed anche G. S. MERKER, Israel Exploration Journal 23, 1973, pp. 178sgg., tav. 47.

Mentre il tipo della musa appoggiata è attestato anche su esemplari usciti dalle botteghe romane, il tipo della musa di Venezia (tabella IV G) compare solo su esemplari legati alla produzione orientale, per la raffigurazione di Tersicore. La creazione statuaria è riprodotta fedelmente nella statica, nell'atteggiamento e nel complicato panneggio solo sul sarcofago del Museo delle Terme W. 128 e, per quanto possiamo dedurre dalla frammentaria ricostruzione, sul sarcofago della Catacomba di Priscilla W. 110: anche in questo caso si è persa però completamente la trasparenza del mantello che caratterizzava i modelli. Le riproduzioni del tipo sugli esemplari di Londra W. 42 e di Tunisi W. 225 sono assai meno fedeli: il complicato incrocio del manto sul petto, non capito, è risolto mediante l'aggiunta di un lembo a pieghe che ricade dalla spalla sul petto, come nel tipo con manto trasverso adottato sugli esemplari di produzione orientale per la raffigurazione di Euterpe.

La replica milesia delle Terme di Faustina e quella del Giardino di Boboli conservano come appoggio accanto alla gamba sinistra una lira; questo particolare costituisce un ulteriore elemento di concordanza con i sarcofagi. Peraltro, la PINKWART ritiene che la lira sia un'aggiunta posteriore e che l'*Urbild* si appoggiasse a una roccia stringendo nella sinistra un *volumen* chiuso, come appare nella più antica attestazione del tipo sul rilievo di Archelaos. Nella raffigurazione di Erato con tratti infantili sul coperchio del Museo delle Terme W. 130 si conserva appena l'eco della statica e dell'atteggiamento della musa di Venezia, mediato evidentemente dagli esemplari orientali; ma il complicato e sottile mantello che avvolge il braccio sinistro diviene un semplice manto trasverso.

Una statua di suonatrice di cetra del Museo del Louvre mostra una precisa concordanza con alcune raffigurazioni delle muse con strumento a corda (tabella VIII B)[236]; si tratta di una elaborazione della Venere di Capua, caratterizzata dalla posizione della gamba sinistra flessa (il piede posa su un rialzo) e dal disporsi del manto che si raccoglie in una cascata di pieghe sul ginocchio sinistro. Nella versione statuaria, come su alcuni sarcofagi, lo strumento è posto su un pilastro, accanto alla musa che solleva il plettro nella destra accingendosi a toccare le corde della cetra. Pur adottando questo tipo statuario, alcuni sarcofagi mostrano la musa con lo strumento appoggiato sul ginocchio sinistro, probabilmente per l'influenza di uno schema in uso, anche sui sarcofagi stessi, per Apollo citaredo[237]. Il piede su rialzo caratterizza anche la raffigurazione di Melpomene sul sarcofago del Louvre W. 75. Il motivo della gamba fortemente flessa si ritrova nella Melpomene del Vaticano[238] e in una statua della collezione Westmacott[239] raffigurante anch'essa la musa della tragedia, ma il rapporto tra queste opere plastiche e la raffigurazione del sarcofago si limita a questo particolare: da entrambe le statue la musa del sarcofago si distingue per la veste altocinta e per la mancanza di manto, per l'accentuata flessione del busto e per la posizione delle braccia che richiama la musa appoggiata.

---

[236] Cfr. REINACH, RS, I, p. 157, tav. 310, n. 2221.

[237] Si veda ad esempio l'esemplare del Museo Vaticano W. 137.

Il sarcofago di Vienna W. 228 e quello della collezione Woodyat W. 179, appartenenti alla produzione romana dell'ultimo quarto del secolo, adottano per la musa con la lira un tipo statuario con piede su rialzo (tabella VIII A) che trova confronto per la statica e la disposizione del manto, raccolto in pieghe sinuose sulla gamba flessa, in una statua di Dresda restaurata come Cerere[240]. Questa, nota solo da un disegno, sembra riflettere una reinterpretazione ellenistica del tipo dell'Afrodite Urania fidiaca.

Il tipo stante con manto trasverso adottato a Roma per la raffigurazione di Urania e di Talia già in età repubblicana sulle monete di Pomponio Musa è largamente attestato sui sarcofagi[241] (tabella III, IV). Le diverse fogge del manto mi hanno portato a distinguere all'interno del tipo alcune varianti. Nella variante A il manto che dalla spalla sinistra coprendo il dorso scende sull'anca destra per raccogliersi sull'avambraccio lascia parzialmente scoperta la gamba sinistra; l'orlo inferiore del mantello disegna così un arco tra la gamba destra e il polso sinistro. Le attestazioni della variante sui sarcofagi sono caratterizzate da un'alternanza della gamba portante. Alla base di queste raffigurazioni sembra essere la reinterpretazione di un tipo statuario adottato a Roma per divinità femminili e ritratti[242]. Il tipo si rifà a una creazione del quarto secolo[243] di cui conosciamo anche un'interpretazione ellenistica[244] e che è nota in età imperiale in due diverse versioni caratterizzate dall'inversione della gamba portante. La raffigurazione di Clio sul sarcofago di Leningrado W. 38, nella variante B del tipo stante con manto trasverso, trova un preciso confronto in un tipo statuario largamente utilizzato a Roma per ritratti femminili e divinità e che Lippold ritiene creazione romana del classicismo post-augusteo[245]. La maggior parte delle attestazioni della variante B del tipo in questione, caratterizzato della foggia ampia del mantello che copre anche la gamba sinistra, e il cui orlo assume un andamento quasi obliquo, riprendono un tipo statuario affine al precedente, ma in cui l'enfasi della ripresa classicistica non è avvertibile: il tipo viene utilizzato per ritratti e divinità femminili[246]. La Talia del sarcofago di Borghese-Louvre W. 206, raffigurata nella variante C del tipo con manto trasverso, caratterizzata dal manto ripiegato sul davanti in un lembo triangolare, trova un confronto preciso in un tipo statuario, noto attraverso numerose repliche, che riprende un tipo di Tyche del IV secolo, adottato in Roma per raffigurazioni di Igea e della Fortuna, nonché per ritratti femminili. La maggior parte delle attestazioni della variante C presenta rispetto alla Talia dell'esemplare

---

[238] V. supra p. 67, n. 1; cfr. anche K. M. Türr, Eine Musengruppe, pp. 99sgg., tavv. 1—6.

[239] Per la musa della Coll. Westmacott v. G. Lippold, RM 33, 1918, p. 90, figg. 5—6; G. Neutsch, RM 63, 1956, p. 50, n. 15: essa, ritenuta dispersa già da Lippold, è stata rintracciata dalla Türr in un'asta di Sotheby (v. K. M. Türr, Eine Musengruppe, p. 10, n. 30). La musa della Coll. Westmacott trova un confronto molto preciso nella raffigurazione di Melpomene del tondo di Begram che mostra, come la musa del sarcofago del Louvre, la maschera al sommo del capo. V. supra, p. 120, n. 156.

[240] Cfr. Reinach, RS I, p. 204, tav. 423, n. 747. Per l'opera fidiaca v. G. Becatti, Problemi fidiaci, Milano 1951, pp. 207sgg., tav. 100; S. Settis, Χελώνη. Saggio sull'Afrodite Urania di Fidia, Pisa 1966.

[241] La Pinkwart, Antike Plastik, VI, p. 92, n. 9, nel ribadire giustamente l'infondatezza del rapporto istituito tradizionalmente tra le raffigurazioni monetali delle muse e il gruppo di Ambracia, si spinge fino a concludere che gli attributi possono essere state aggiunte decise dall'incisore dei conî, giacché gli stessi tipi sono usati nella monetazione del periodo repubblicano per *Idealfiguren*. Ora la verifica sui sarcofagi delle iconografie monetali delle muse porta a formulare ben diversamente la questione; le iconografie delle muse conservateci nelle monete riflettono tipi di muse della statuaria tardo-ellenistica, rielaborazioni di opere plastiche create appunto per figure simboliche (come le τύχαι) e in cui l'identità iconografica è data, più che dal gesto e dall'atteggiamento, dagli attributi. Questi tipi statuari ben si prestano a una utilizzazione per altre raffigurazioni in cui l'attributo ha una funzione caratterizzante primaria.

[242] Si veda ad esempio il tipo di Iside-Fortuna del M. dei Conservatori; cfr. H. Stuart Jones, The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori, gall. 31, tav. 33, p. 94. Lo stesso tipo si

---

conserva nella frammentaria statua di Vienne (cfr. E. Espérandieu, Récueil général des Basreliefs Statues et Bustes de la Gaule Romaine, III, Paris 1910, p. 403, n. 2607: la diffusione del tipo ci è documentata anche da alcuni bronzetti che rappresentano l'Abundantia o la Fortuna; cfr. Reinach, RS, V, p. 491, 2; RS III, p. 79, 3).

Nella statuaria conosciamo anche una diversa interpretazione del tipo, caratterizzata dall'inversione della gamba portante; v. statua di Igea di Timgad, Reinach, RS III, p. 92, 8; statuetta di Fortuna del gruppo di Wörlitz, EA 400, Reinach, RS II, 1, p. 255, n. 8. Per l'adozione del tipo per ritratti femminili si veda il ritratto di Claudia Justa come Fortuna, al Palazzo dei Conservatori; H. Stuart Jones, cit., gall. 27, tav. 33, p. 90, datato alla età traianea; si veda inoltre il ritratto della Collezione Chigi con altare, Reinach, RS IV, p. 409, 2. Nel gruppo delle Muse del Teatro di Ferento (per cui vedi supra p. 141, n. 217) Melpomene, che stringe la clava nella destra abbassata e solleva nella sinistra la maschera tragica, indossa sul chitone teatrale altocinto un manto che, sebbene richiami nella sua disposizione la variante A del manto trasverso, ricorda nel tipo lo stretto manto teatrale che caratterizza Talia sul sarcofago di Monaco W. 55 (v. supra, p. 119).

[243] Il tipo, di cui conosciamo tre repliche, di Monaco (con cornucopia di restauro), EA 916; di Palazzo Pitti, EA 227, e di Siviglia, EA 1828, è studiato da R. Kabus Jahn, Studien zu Frauenfiguren des vierten Jahrhunderts v. C., Darmstadt 1963, p. 53, che lo ricollega a opere post-prassiteliche come l'Afrodite dell'altare di Ostia.

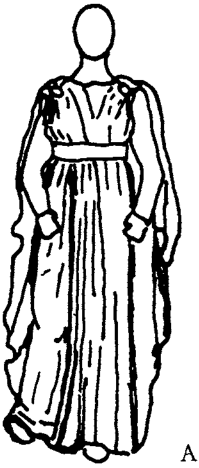
[244] Cfr. R. Horn, Stehende weibliche Gewandstatuen, p. 85, tav. 30, 3: la statua siracusana, datata da Horn alla seconda metà del II sec. a. C., rappresenta Igea.

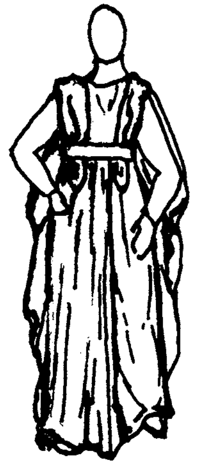
[245] Cfr. G. Lippold, Kopien und Umbildungen, p. 206; W. Amelung, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, I, tav. 37, n. 2, p. 51 (ritratto femminile con acconciatura claudia); G. Lippold, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, III, 2, tav. 4, n. 5, p. 4; tav. 171, n. 46, p. 404; EA 1186 con elenco delle repliche. Le statue mostrano un'alternanza della gamba portante.

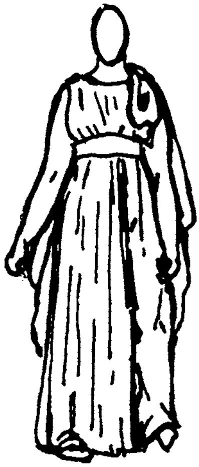
[246] Cfr. la statua di Igea di Vienne (E. Espérandieu, Répertoire des Basreliefs III, n. 2605), una statua di Fortuna del Giardino della Pigna (cfr. W. Amelung, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, I, tav. 102, n. 113, p. 852); una statua femminile panneggiata da Italica (Reinach, RS V, p. 386, 5) e lo stesso tipo da Bulla Regia (Reinach, RS V, p. 338, 6) e da Cherchell, Reinach, RS II, 1, p. 250, 3. Il tipo è attestato anche in un bronzetto, Reinach, RS II, 1, p. 248, 6; cfr. E. Boise von Deman, AJA 12, 1908, p. 337, fig. 10. L'Urania del gruppo di Ferento è pure una reinterpretazione di questo tipo (cfr. p. 141, n. 217).

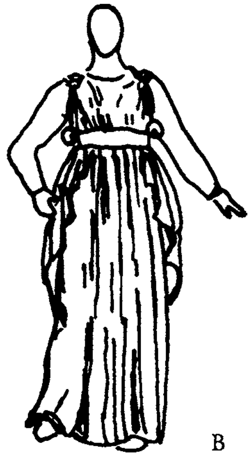
TABELLE

VARIANTI


A1


A2


A3


B

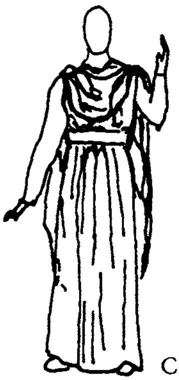
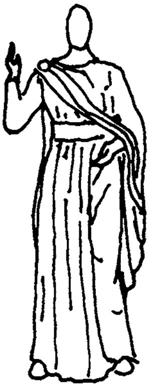
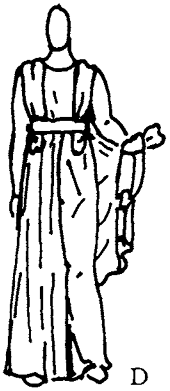
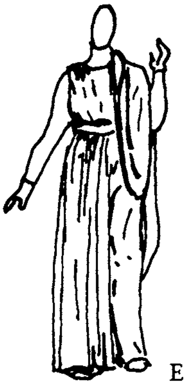
Tipo stante con chitone teatrale altocinto e manto sulle spalle

Clio		Euterpe		Melpomene	
		Agliè 2	B		
		Afrodisia 6	B		
		Afrodisia 9	B		
				Berlino 16	A1
		Brussa 20	A2		
		Castellammare 24	B		
		Smirne 33	A2		
		Lansdowne H. 36	B	Lansdowne H. 36	A1
		Leningrado 37	B		
		Leningrado 38	A1		
		Lisbona 41	A2		
		Monaco 55	B		
		Murcia 57	B		
		Palermo 68	B		
		Louvre 75	A1		
		Pretestato 106	B		
		Pretestato 109	B		
		M. Vaticano 134	B		
		M. Vaticano 137	B		
		M. Vaticano 138	B		
		M. Vaticano 152	B		
		M. Vaticano 155	A1		
		M. Vaticano 156	B		
		P. Farnese 164	A2		
		P. Giustiniani 165	B		
		P. Mattei 167	B		
		P. Senatorio 174	A2		
		P. Margana 176	B		
		S. M. del Priorato 183	B		
		S. Canova 189	B		
		Via Veneto 196	B		
		V. Borghese 205	B		
V. Borghese 206	A	V. Borghese 206	A2		
		V. Doria Pamphili 210	B		
		V. Doria Pamphili 211	B		
		V. Giustiniani 212	B		
		V. Medici 215	A2		
		S. Simeon 219	B		
		Verona 227	B		
		Vienna 228	B		
		Vienna 230	B		
		Woburn Abbey 231	A2		

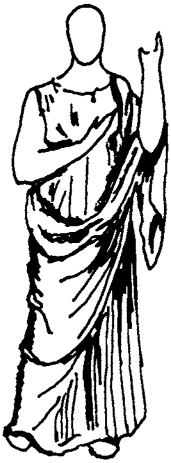
Tabella I

Tersicore		Erato		
		Afrodisia 8	A1	
Capri 23	A1	Capri 23	A1	
		Castellammare 24	B	
		Lansdowne H. 36	A3	
		Leningrado 37	A3	
		Leningrado 38	A1	
		Londra 43	A3	
Palermo 68	A1	Palermo 68	A3	
		Louvre 75	A1	
M. Conservatori 125	B			
		M. Vaticano 137	A1	
		M. Vaticano 138	A3*	* manto affibbiato sulla spalla destra
P. Mattei 167	A1	P. Mattei 167	A3	
		P. Senatorio 174	A1	
		S. M. del Priorato 183	B	
		V. Giustiniani 212	A1	
S. Simeon 219	A1			
		Vienna 228	A1	
		Woburn Abbey 231	A3	

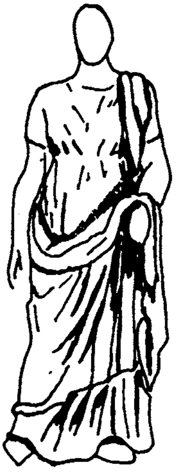
Tipo stante con chitone teatrale altocinto e manto sulle spalle Tabella II

VARIANTI	Melpomene		
 C1  C2  D  E	Afrodisia 8	E	
	Afrodisia 9	E	
	Afrodisia 10	E	
	Capri 23	C2	
	Firenze 28	E	
	Leningrado 37	E	
	Londra 42	D	
	Monaco 55	E	
	Murcia 57	C2	
	Palermo 68	C1	
	Pisa 78	E	
	P. Torres 80	C1	
	S. Callisto 87	C1	
	Priscilla 110	D	
	M. Terme 128	D	
	M. Terme 131	C1	
	M. Vaticano 137	E	
	M. Vaticano 138	C1	
	P. Farnese 164	D	
	P. Mattei 167	E	
	P. Senatorio 174	E	
	Woodyat 179	E	
	S. Saba 188	C2	
	V. Borghese 205	E	
	V. Borghese 206	E	
	V. Medici 215	C2*	* chitone con ἀπόπτυγμα.
	S. Simeon 219	C1	
	Sesto Fiorentino 220	C2	
	Tarragona 223	E	
	Tunisi 225	D	
	Verona 227	C1	
	Vienna 228	E	
	Vienna 230	C1	
	Woburn Abbey 231	E	

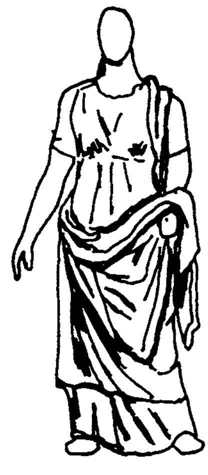
VARIANTI



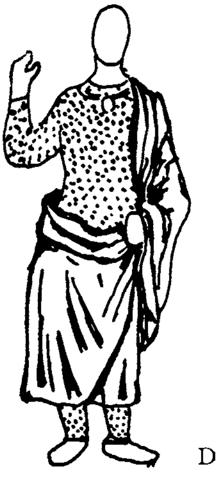
A



B



C



D

Tipo stante con chitone teatrale altocinto e manto trasverso

Clio		Melpomene	Tersicore	
Agliè 2	C		Agliè 2	B
Afrodisia 6	A			
Afrodisia 9	A			
Afrodisia 10	A			
Berlino 17	A			
Castellammare 24	C		Castellammare 24	A
Firenze 28	B			
Leningrado 37	B			
Leningrado 38	B			
Londra 42	A			
Londra 43	C			
Palermo 68	C*			
Louvre 73	B			
Louvre 77	C			
Pisa 78	B			
P. Torres 80	B			
M. Conservatori 125	A			
M. Terme 128	A			
			M. Terme 130	A
M. Terme 131	A		M. Terme 131	A

Tabella III

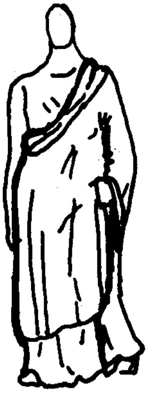
Urania		Talia		
Agliè 2	A	Agliè 2	D	
		Afrodisia 6	D	
		Afrodisia 8	D	
		Afrodisia 9	D	
		Belem 15	D	
		Berlino 16	B	
		Brussa 20	D*	* chitone, non veste traforata.
Capri 23	B	Capri 23	D	
		Castellammare 24	D	
		Firenze 28	B	
Lansdowne H. 36	C			
Leningrado 37	B	Leningrado 37	B	
Londra 42	A	Londra 42	D*	* chitone, non veste traforata.
Londra 43	C			
		Londra 44	D*	* chitone, non veste traforata.
Monaco 55	B	Monaco 55	*	* manto stretto, tipicamente teatrale.
Murcia 57	C	Murcia 57	D	
		Palermo 68	D*	* chitone teatrale altocinto.
P. Torres 80	C	P. Torres 80	D	
		S. Callisto 87	D	
		Pretestato 102	D	
Priscilla 110	A			
M. Conservatori 125	A	M. Conservatori 125	*	* cfr. Monaco 55.
M. Terme 128	C	M. Terme 128	D*	* chitone, non veste traforata.
M. Terme 130	A			
		M. Terme 131	D	
		M. Torlonia 133	D	
		M. Vaticano 134	D	

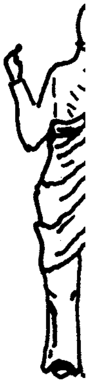
Clio		Melpomene		Tersicore	
M. Vaticano 136	B				
M. Vaticano 137	C				
M. Vaticano 138	C*				
M. Vaticano 139	A			M. Vaticano 139	A
M. Vaticano 145	C				
P. Farnese 164	B				
P. Giustiniani 165	B				
P. Rospigliosi 170	C				
		S. Crisogono 180	B		
S. M. del Priorato 183	C				
S. Saba 188	B				
V. Doria Pamphili 210	A				
V. Medici 214	B				
V. Medici 215	B*				
S. Simeon 219	B*				
Tunisi 225	A				
Verona 227	C				
Vienna 230	C				
Woburn Abbey 231	A				

Urania		Talia		
M. Vaticano 137		M. Vaticano 137	D	
M. Vaticano 138	**	M. Vaticano 138	D	* chitone teatrale altocinto.
M. Vaticano 139	A	M. Vaticano 139	A	** variante non determinabile.
M. Vaticano 145	C			
		P. Cardelli 161	D	
P. Farnese 164	B	P. Farnese 164	D*	* chitone, non veste traforata.
P. Giustiniani 165	C	P. Giustiniani 165	D	
P. Mattei 167	C	P. Mattei 167	D	
P. Rospigliosi 170	B	P. Rospigliosi 170	D	
		P. Senatorio 174	D	
		P. Margana 176	D	
		Woodyat 179	A	
S. Crisogono 180	B	S. Crisogono 180	*	* cfr. Monaco 55.
S.M. del Priorato 183	B	S.M. del Priorato 183	D	
		S. Paolo 186	D	
		S. Saba 188	D	
		Studio Canova 189	D	
		Via Veneto 196	D	
		V. S. Ambrosio 199	D	
V. Borghese 206	A	V. Borghese 206	C	
		V. Borghese 207	A	
V. Doria Pamphili 210	*	V. Doria Pamphili 210	B**	* veste traforata
V. Giustiniani 212	B			** variante non determinabile.
V. Medici 215	B			* gamba sinistra flessa.
S. Simeon 219	B			* gamba sinistra flessa.
		Sesto Fiorentino 220	D	
Tarragona 223	A	Tarragona 223	B*	* veste traforata.
Tunisi 225	A	Tunisi 225	D*	* chitone, non veste a fori.
Verona 227	B	Verona 227	D	
		Vienna 228	A	
Vienna 230	*	Vienna 230	D	* variante non determinabile.
Woburn Abbey 231	B			

Tipo stante con chitone e manto trasverso

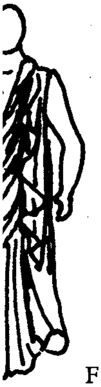
VARIANTI

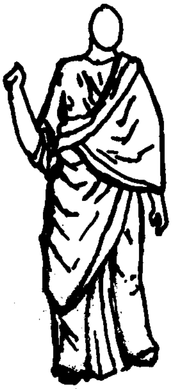




Clio		Euterpe		Talia		Melpomene	
						Agliè 2	E*
		Firenze 28	F*				
Izmir 33	E						
		Londra 42	F				
						Louvre 73	E
Louvre 75	F*			Louvre 75	F*		
		Priscilla 110	F				
		M. Terme 128	F				
		M. Terme 130	E				
						M. Vaticano 134	E
		M. Vaticano 139	F			M. Vaticano 139	E
		P. Cardelli 161	F				
						S. M. del Priorato 183	E
		Tre Fontane 191	F				
						V. Doria Pamphili 209	E
V. Medici 214	E					V. Medici 214	E
				V. Pacca 218	E		
Tarragona 223	F*						
		Tunisi 225	F				

Tabella IV

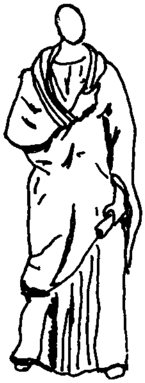

F

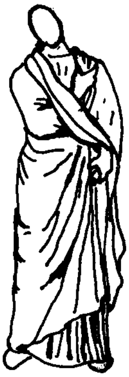

G

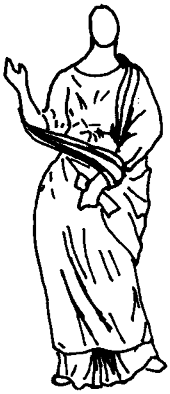
Tersicore		Erato		Urania		
						* chitone teatrale altocinto.
						* il lembo a pieghe è sul dorso.
Londra 42	G					
						* panneggio a pieghe verticali.
Priscilla 110	G					
M. Terme 128	G					
		M. Vaticano 130	F*			
M. Vaticano 150	E					
		P. Farnese 164	E			
V. Borghese 206	E					
		V. Medici 214	E	V. Medici 214	E	
				V. Pacca 218	F	
						* il lembo a pieghe è sul dorso.
Tunisi 225	G					

Tipo stante completamente ammantato

VARIANTI

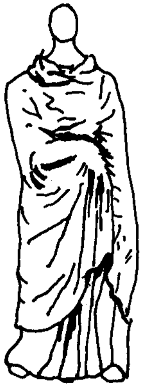

A

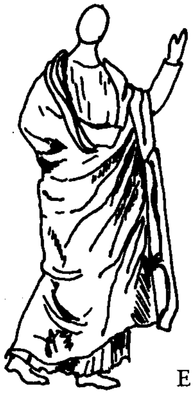

B

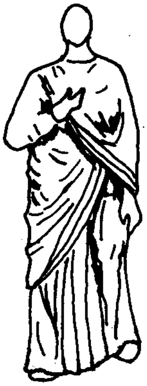

C

Clio	Talia	Melpomene	Erato
Capri 23 A			
	Lansdowne H. 36 E		
Monaco 55 A			
Murcia 57 A			

Tabella V


D


E

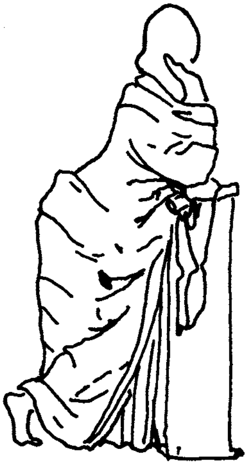

F

Polimnia		Urania		Calliope		
				Agliè 2	A	
				Afrodisia 8	A	
		Berlino 16	A			
				Berlino 17	C	
				Capri 23	B	
				Castellammare 24	A	
				Firenze 28	A	
				Grado 32	A	
				Lansdowne H. 36	A	
				Leningrado 37	A	
				Londra 42	C	
				Londra 43	A	
				Monaco 55	D	
				Murcia 57	A	
				New York 61	A	
				Palermo 68	A	
				Palermo 70	A	
				Louvre 77	A	

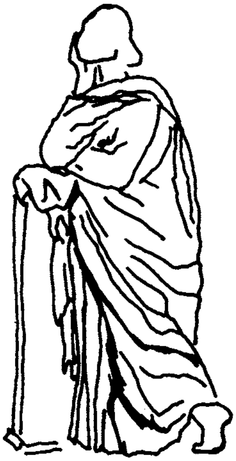
Clio		Talia		Melpomene		Erato	
		M. Vaticano 136	A			M. Vaticano 136	A
		M. Vaticano 156	E*				
Woodyat 179	A						
S. Crisogono 180	A						
		V. Borghese 205	E*				
						V. Borghese 206	F
		V. Doria Pamphili 209	A				
V. Giustiniani 212	A						
		V. Medici 214	E*				
		V. Medici 215	E				
				V. Pacca 218	E*		
		S. Simeon 219	E				
Vienna 228	A						

Polimnia		Urania	Calliope		
			S. Callisto 88	A	
			Pretestato 108	A	
			M. Conservatori 125	A	
			M. Terme 127	A	
			M. Terme 128	A	
			M. Terme 131	A	
			M. Vaticano 136	A	
			M. Vaticano 137	A	
			M. Vaticano 138	A	
			M. Vaticano 139	A	
			M. Vaticano 145	B	
			M. Vaticano 154	B	
			M. Vaticano 155	A	
			P. Farnese 164	A	* sotto il manto è una veste teatrale traforata.
			P. Giustiniani 165	A	
			P. Rospigliosi 170	B	
			P. Margana 176	B	
			Woodyat 179	D	
			S. Crisogono 180	D	
			S. M. Priorato 183	A	
			S. Saba 188	A	
			V. Borghese 206	C	* sotto il manto è una veste teatrale traforata.
			V. Giustiniani 212	A	
V. Medici 214	A				
			V. Medici 215	A	* braccio destro flesso, coperto dal manto.
			S. Simeon 219	A	* braccio destro flesso, coperto dal manto.
			Tarragona 223	A	
			Tunisi 225	A	
			Verona 227	B*	* ritratto maschile adattato.
			Vienna 228	D	

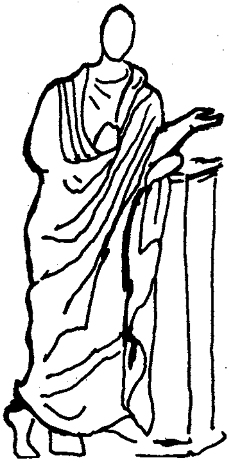
VARIANTI



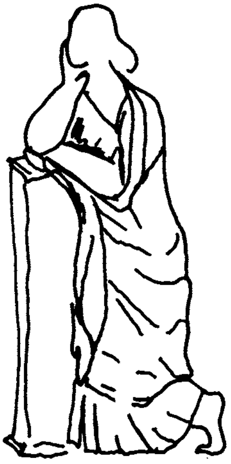
A



B



C



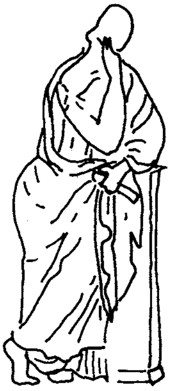
D

Tipo completamente ammantato appoggiato ad un sostegno — Tabella VI

Polimnia		Tersicore		Musa sola con poeta o con defunto		
Agliè 2	C					
Arles 12	B					
				Belem 15	A	
Berlino 16	A					
Capri 23	D					
Castellammare 24	A					
Lansdowne H. 36	B					
Leningrado 37	A					
Leningrado 38	B					
Lisbona 41	D*					* rappresentata frontalmente.
Londra 42	B					
Londra 43	A					
		Londra 45	B			
				Marsiglia 53	A	
Montpellier 54	B*					* gambe non incrociate.
Monaco 55	A					
Murcia 57	D					
Palermo 70	B*					* priva di sostegno.
				Palestrina 71	B	
Louvre 74	A					
Louvre 75	B					
Louvre 77	D					
P. Torres 80	A					
				P. Torres 81	B*	
				M. Lateranense 115	B	
				M. Lateranense 118	A	
M. Conservatori 125	A					
H. Terme 131	A*					* gamba non incrociate.
M. Vaticano 136	A					
M. Vaticano 137	A					
M. Vaticano 154	D					
M. Vaticano 156	A*					* priva di sostegno.
P. Farnese 164	B*					* gamba non incrociate.
P. Mattei 167	A					
P. Rospigliosi 170	A					
P. Margana 176	A					
S.M. del Priorato 183	A					
				S. Paolo 187	B	
S. Saba 188	B*					* raffigurata frontalmente.
Via Veneto 196	A*					* priva di sostegno, raffigurata frontalmente.
V. Borghese 205	D					
V. Borghese 206	A					
V. Doria Pamphili 208	A					
V. Giustiniani 212	A					
V. Medici 215	A					
S. Simeon 219	A					
Tarragona 223	A					
Tunisi 225	B*					* gambe non incrociate.

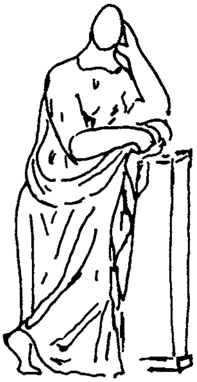
Tipo con manto trasverso appoggiato a un sostegno

VARIANTI


A

Tersicore		Erato		Polimnia		Urania	
				Firenze 28	A	Firenze 28	B*
Leningrado 39	B*						
				Leningrado 40	A		
						Milano 48	B*
						Louvre 75	B*
						Pisa 78	B*
						Pretestato 108	B*
				M. Terme 128	B*		
				M. Terme 130	A		
		M. Vaticano 134	*				
				P. Cardelli 161	B*		
P. Margana 176	B						
				Woodyat 179	A		
				S. Crisogono 180	A		
						S. Saba 188	B*
				Vienna 228	A		

Tabella VII



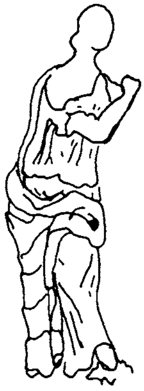
B

Calliope	Musa sola con poeta o con defunti	
P. Torres 80 B*	Belem 15 B*	* versione speculare, la mano sinistra è dietro il dorso. * La mano destra col radius, è abbassata, a indicare il globo posto in terra, alla base del pilastro. * versione speculare la mano sinistra è dietro il dorso.
	Milano 48 A**	* globo nella sinistra. ** visione frontale. * cfr. Urania nell'esemplare di Firenze W. 28. * visione frontale, l'avambraccio sinistro posa sul pilastro. * Il sostegno non è visibile, nella destra è un volumen. * cfr. Urania nell'esemplare di Firenze 20.,21. * versione speculare.
	M. Terme 129 B*	* versione speculare. * La musa indossa chitone teatrale e manto trasverso, lo schema è speculare rispetto a B, la destra è sulla cetra, la sinistra al fianco. * cfr. Polimnia nell'esemplare del M. delle Terme w. 128.
	V. Condotti 193 B	* globa nella sinistra.

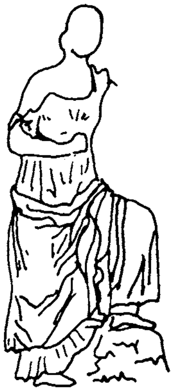
Tipo con piede su rialzo

Tabella VIII

VARIANTI



A



B

Clio		Tersicore		Erato		
Lansdowne H. 36	B	Lansdowne H. 36	B			
				Leningrado 37	B	
				Londra 42	B	
		Monaco 55	B*			* chitone con ἀπόπτυγμα
				Priscilla 110	B	
				M. Terme 128	B	
		M. Vaticano 137	B			
				P. Cardelli 161	B	
		P. Farnese 164	B			
		P. Giustiniani 165	B			
		P. Rospigliosi 170	B			
		Woodyat 179	A			
		S. M. Priorato 183	B			
Via Veneto 196	B*					* visione frontale
		P. Giustiniani 212	B			
				S. Simeon 219	B	
		Tarragona 223	B*			* il manto è gettato dal grembo sulla spalla sinistra.
				Tunisi 225	B	
		Vienna 228	B			
		Woburn Abbey 231	B*			* visione frontale.

Borghese-Louvre W. 206 una semplificazione del panneggio, che peraltro si ritrova attestata anche nella statuaria[247].

La raffigurazione di Clio sul rilievo frammentario di Izmir W. 93[248] (tabella V, E) databile alla fine del III secolo, trova un confronto piuttosto preciso nella statica e nell'atteggiamento, nella raffigurazione della stessa musa del gruppo di Ferento; alla base di questo confronto sta probabilmente la dipendenza comune da uno stesso tipo statuario, probabilmente tarda elaborazione di una creazione vicina alla Corinna di Compiègne[249].

Una statua di Palazzo Barberini, restaurata come Urania, che SCHMIDT fa risalire a un originale del IV secolo, offre un confronto per la foggia e la disposizione del manto, con le raffigurazioni di Euterpe sui sarcofagi microasiatici e sulle loro imitazioni romane (tabella IV F); la statua ha però una statica assai diversa, che si conserva nella successiva rielaborazione del tipo in una statua di Apollo a Francoforte[250].

Il tipo dell'Igea del Vaticano è alla base del tipo appoggiato con manto trasverso. Un confronto assai preciso con la statua di Igea ci è offerto dall'Urania del sarcofago di Pisa W. 78 in cui si conserva la stessa statica, la frontalità della raffigurazione, la posizione del braccio destro proteso e flesso, la disposizione del manto e il particolare del chitone che scivola dalla spalla, scoprendo il seno[251]. A questo tipo si riallacciano, in un rapporto evidentemente più mediato, anche le altre raffigurazioni di Urania e di Polimnia vestite di un manto trasverso e con le gambe incrociate, appoggiate a un pilastro (tabella VII). Da una raffigurazione di Apollo citaredo elaborato sullo schema del Pothos scopadeo deriva chiaramente la raffigurazione di Erato nel sarcofago del Museo Vaticano W. 134, in cui la musa, vestita di un chitone teatrale, e di un manto trasverso, con le gambe incrociate, si appoggia al giogo della cetra posta accanto a lei su un altro pilastro[252]. L'Urania del sarcofago di Vienna W. 228 e quella della Coll.

---

[247] Per il tipo, le sue repliche e la sua utilizzazione nel mondo romano, cfr. R. KABUS JAHN, Studien zu Frauenfiguren, pp. 33sgg.

[248] Cfr. ad es. le statue di Igea di Guelma (v. F. DE PACHTÈRE, Musées de l'Algérie et de la Tunisie: Guelma, Paris 1909, tav. V, fig. 5) e quelle di Lambesi (v. R. CAGNAT, Musées de l'Algérie et de la Tunisie: Musée de Lambèse, Paris 1895, p. 42).

[249] Per la musa di Ferento v. supra, p. 141, n. 217. Per la Corinna di Compiègne v. M. BIEBER, The Sculpture of the Hellenistic Age, p. 44 fig. 120 e I. LINFERT REICH, Musen- und Dichterinnenfiguren, pp. 65 sgg. Le attestazioni della variante con manto trasverso per la raffigurazione di Melpomene hanno probabilmente origine diversa e si rifanno a un'iconografia di tipo teatrale (v. supra p. 117, n. 144).

[250] EA 2905. La musa è raffigurata frontalmente e pone il piede su un lieve rialzo del terreno. Cfr. la statua di Francoforte, che ripete il tipo nel linguaggio del tardo ellenismo; v. R. HORN, Stehende weibliche Gewandstatuen, pp. 83sgg., tav. 35. Una replica del tipo datata al II sec. a. C. è stata rinvenuta a Cirene nel c. d. portico delle muse: Cfr. E. PARIBENI, Catalogo delle sculture di Cirene, Roma 1959, tav. 177, n. 403.

[251] Per l'Igea del Vaticano v. W. AMELUNG, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums II, tav. 51, n. 399; G. LIPPOLD, Kopien und Umbildungen, pp. 230sgg.; e anche G. NEUTSCH Studien zur vortanagraïsch-attischen Koroplastik, pp. 17sgg., gruppo IVb, tav. 25, 1. Del gruppo si conosce una replica alla Gliptoteca Ny Carlsberg, studiata da ARNDT, che ha attribuito a Scopas la creazione dell'Igea.

[252] V. supra, p. 134.

Woodyat W. 179 si rifanno a un tipo statuario tardo-ellenistico[253], di cui HORN ricorda numerosi rifacimenti, caratterizzato appunto dal manto che si raccoglie sull'anca destra e dalla posizione della gamba destra flessa e portata in avanti; nella creazione originaria al movimento della gamba corrispondeva armonicamente un movimento delle anche e delle spalle di cui non resta traccia nella raffigurazione di Urania[254].

La sequenza di tipi statuari che abbiamo brevemente preso in esame documenta la ricchezza del repertorio cui i marmorari attingevano per le loro raffigurazioni; ma la motivazione delle scelte resta nella maggior parte dei casi oscura, soprattutto per la difficoltà di valutare l'incidenza delle mediazioni sul significato del tipo originario. Una parziale soluzione del problema non può venire che dalla compressione della logica interna alle singole composizioni; che è quanto mi propongo in un prossimo lavoro.

Addenda

Il mosaico di Elide, pubblicato in Arch. Anal. ex Ath. 11, 1969, pp. 15–19, non è stato tenuto presente nell'elenco dei mosaici con raffigurazioni di muse (v. supra pp. 71 sg., n. 12); il pavimento è costituito da un medaglione centrale e da una corona circolare divisa in dieci settori. Al centro è la cetra di Apollo, accanto a cui è iscritto il nome del dio; i nomi e gli attributi di ciascuna musa occupano nove settori, nel decimo, mal conservato, è il nome di Mnemosine. Come già nella pittura di Pompei V, 4,3, a Clio è attribuito un volumen in sostituzione del dittico usuale; il dittico invece è assegnato a Calliope come nel mosaico di Italica. Euterpe, Melpomene, Talia e Urania hanno gli attributi consueti; a Tersicore e a Erato sono assegnate rispettivamente una cetra e una lira. E' questa una conferma che le sfere di competenza e gli attributi di queste due muse non furono mai nettamente distinti: cade, purtroppo, anche il fragile argomento che rendeva possibile proporre per esclusione l'identificazione di Erato nella musa con cetra (v. supra pp. 74; 132–134). Polimnia, la sola musa che sui sarcofagi sia priva di attributi, è rappresentata sul mosaico non da un simbolo delle sue competenze, ma dal suo stesso volto. Il mosaico di Bulla Regia, edito da R. HANOUNE in Mélanges de philosophie de littérature et d'histoire offerts à Pierre Boyancé, Roma 1974, pp. 387–394 non aggiunge niente alla nostra conoscenza iconografica: si conserva un medaglione con una testa di musa, riconoscibile per le piume nei capelli e, in un quadrato, una testa di filosofo.

---

[253] Cfr. R. HORN, Stehende weibliche Gewandstatuen, pp. 89–90, tav. 36,2–3.

[254] La LINFERT REICH, Musen- und Dichterinnenfiguren, p. 130, ha individuato nel frammento del Museo Vaticano W. 153 un tipo statuario generalmente usato per raffigurazioni di offerenti, che ha in questo esemplare la sua unica attestazione nell'ambito dei sarcofagi con muse. Per il tipo cfr. H. STUART JONES, The Sculptures of the Museo Capitolino, Oxford 1912, Stanza del Gladiatore, tav. 86; si tratta di un tipo femminile completamente avvolto nel manto che copre la mani protese, attestato anche nella coroplastica cfr. F. WINTER–R. KEKULE, Die Typen der figürlichen Terrakotten, Berlin 1903, III, 2, tav. 48.

I nomi delle muse sono iscritti accanto alle immagini in alcuni rivestimenti metallici di scrigni, databili al IV sec. d. C., prodotti nelle botteghe toreutiche dell'Europa orientale (Pannonia, Moesia). Gli esemplari sono stati raccolti in un catalogo da H. BUSCHHAUSEN, Die spätrömischen Metallscrinia und frühchristliche Reliquiare, Wien 1971, recensito da E. DINKLER VON SCHUBERT in JbAChr 20, 1977, coll. 215–233. Il saggio preannunciato come secondo volume dell'opera, necessario complemento al catalogo, non è ancora apparso nel 1980. Nello scrigno frammentario di Kisárpás (BUSCHHAUSEN A 25, tavv. 25–27, pp. 57–59) le immagini delle muse occupano ciascuna un pannello rettangolare con cornice a perle: Clio ripete il tipo canonico con il manto trasverso sul chitone (per il tipo v. tabella III), ha il dittico nella sinistra, lo stilo abbassato nella destra. Anche Euterpe mostra una iconografia consueta con un flauto per mano, veste un chitone altocinto e un manto allacciato sulle spalle (v. tabella I); Talia, con chitone e manto trasverso (v. tabella III), ha la maschera nella sinistra e alza la destra in un gesto declamatorio. L'immagine di Melpomene è insolitamente costruita sull'iconografia di Talia: la musa indossa un manto trasverso e stringe un *pedum*, appoggiandolo al braccio sinistro. Queste stesse immagini di Talia e Melpomene ricorrono anche nello scrigno di Felcsúth (BUSCHHAUSEN A 26, pp. 60–65, tavv. 28–32), associate nella decorazione a un fregio di animali e a un tiaso marino. Anche il rivestimento frammentario della cassetta di Tordás (BUSCHHAUSEN, A 38, p. 78, tavv. 38–41) mostra un fregio di animali, oltre alle immagini delle muse che qui sono collocate in una cornice architettonica. Ogni musa occupa un intercolumnio coperto ad arco e le immagini sono ripetute: si conservano due raffigurazioni di Melpomene, di Clio, di Erato, mentre resta una sola Polimnia. Clio, con manto trasverso (v. tabella IV F), ha lo stilo nella destra e nella sinistra un dittico (una cassetta secondo BUSCHHAUSEN); Melpomene veste un chitone altocinto e un manto allacciato sulle spalle (v. tabella I A 1), alza la destra in atto di declamare e sorregge col braccio la clava (non le *tibiae* come ritiene BUSCHHAUSEN). Erato tocca con un plettro le corde di una cetra appoggiata ad un pilastro, indossa un chitone e uno stretto mantello che le attraversa il petto. Come nel mosaico di Italica e nel vaso di Mosca, a Polimnia è attribuita una lira; il cattivo stato di conservazione non permette di capire quale fosse il suo abbigliamento. In un secondo esemplare di Kisárpás (BUSCHHAUSEN A 41, p. 88, tav. 46) le figure delle muse, poste entro edicole, non sono corredate da iscrizioni; è possibile identificare Urania con il globo, Talia con la maschera e il *pedum* (?); il rilievo è confuso e le vesti non sono chiaramente leggibili. Si conserva anche l'immagine di una terza musa con chitone altocinto e un volumen aperto tra le mani. Lo scrigno di Idinum (BUSCHHAUSEN, A 40, p. 87, tav. 45) è confrontabile con gli esemplari di Kisárpás e di Felcsúth per l'inserimento delle figure in campi rettangolari con cornice a perle, ma le iscrizioni sono rovesciate e il rilievo è confuso: si conservano una raffigurazione di Euterpe nel tipo canonico con chitone altocinto e manto allacciato sulle spalle, e un'immagine di Clio con stilo e *volumen*. Una scheda descrittiva con bibliografia è dedicata da BUSCHHAUSEN (op. cit., B 8, pp. 214–217, tavv. 26–29) al portaprofumi con muse del tesoro dell'Esquilino, per cui v. supra n. 131.

Nel periodo intercorso tra la consegna di questo lavoro (settembre 1974) e la stampa la documentazione si è arricchita di sarcofagi non noti in precedenza. Particolare rilievo merita il sarcofago di Civita Castellana, al Museo di Villa Giulia, edito da G. Perina Begni in Nuove scoperte e acquisizioni nell'Etruria meridionale, Roma 1975, pp. 259–263, n. 8, tavv. 79–82, che richiama assai da vicino nello stile e nell'iconografia l'esemplare del Louvre W. 75. La datazione all'età antonina è confermata dal rinvenimento, all'interno del sarcofago, di un sesterzio di Antonino Pio del 110–143 d. C. Sulla fronte la prima musa a sinistra (per il tipo v. tabella IV E), con la destra nel sinus dell'ampio manto trasverso e un volumen semisvolto nella sinistra, è probabilmente Calliope, per cui questa variante iconografica non è altrimenti nota. Segue Urania che ripete lo schema dell'esemplare parigino W. 75, variando appena la posizione del braccio steso per appoggiarsi a un basso pilastro; le sta di fronte Polimnia appoggiata a un sostegno roccioso e col capo velato, raffigurata in una variante del tipo sorretto con manto trasverso di cui non si conoscono finora altre attestazioni. Talia stante, con maschera comica sollevata all'altezza della spalla destra e *pedum* appoggiato coll'avambraccio sinistro, occupa la quarta posizione. La musa veste una tunica corta con brevi maniche e porta sulle spalle uno stretto mantello, che compare anche nei più tardi esemplari di Monaco W. 55 e del Museo dei Conservatori W. 125, in cui è adottato peraltro uno schema iconografico del tutto diverso. Al centro del rilievo è Euterpe che stringe un flauto in ciascuna mano e ha la fronte cinta da una tenia (v. tabella I A1). Segue una musa con strumento a corda, il cui volto è stato trasformato nel ritratto del giovane defunto (per il tipo v. tabella I A1). Una variante finora sconosciuta del tipo con piede su rialzo è adottata per Melpomene, che occupa la settima posizione; veste un chitone teatrale e un manto allacciato sulle spalle, si appoggia con l'avambraccio destro alla gamba sinistra flessa e tocca con la sinistra la maschera posta sul rilievo roccioso. Ottava è Clio che sorregge con la sinistra il dittico all'altezza della spalla e si appoggia con la destra a un basso pilastrino; il chitone che le lascia scoperto un seno compare in questa foggia nelle più tarde attestazioni di Erato (?) sull'esemplare di Woburn Abbey W. 231, di Urania sul sarcofago di Pisa W. 78 e, sul rilievo Vaticano W. 134, nel ritratto della defunta. Queste immagini non presentano però altri elementi di confronto né tra loro né col rilievo in questione. Una musa, che stringe nella destra un plettro (lo strumento è perduto) e indossa un ampio manto trasverso, chiude la composizione facendo da pendant a Calliope; l'immagine richiama la raffigurazione di Erato (?) sul sarcofago di Villa Medici W. 214, in cui, però, la musa è vista di sbieco. Sull'attico del coperchio, ornato di due maschere teatrali, due eroti sorreggono festoni su cui posano due uccellini. Il sarcofago di Civita Castellana mostra precise affinità di stile con l'esemplare di Kansas City W. 34; la tesi dell'autenticità di questo sarcofago (v. supra n. 33), messa in dubbio da Wegner, acquista ora una nuova consistenza. Nonostante la presenza degli alberi sullo sfondo, la composizione dell' esemplare americano mostra una compattezza e un ritmo non dissimili da quelli del sarcofago di Villa Giulia e una rilevante somiglianza con quest'ultimo anche nelle teste delle muse. Questa diversa valutazione del sarcofago di Kansas City W. 34 porta a una differente configurazione di alcune questioni iconografiche. Alla prima musa con strumento a corda (per il tipo v. tabella I A1) segue Melpomene in una variante iconografica (v. tabella IV F) che non ricorre in altre raffigurazioni della musa; essa porta sul chitone uno stretto manto trasverso che ricade in un lembo a pieghe sul petto e che ricorda l'abbigliamento di Talia sull'esemplare del Louvre W. 75, cui si richiama anche per la posizione degli attributi: la clava nella destra abbassata, la maschera sollevata nella sinistra all'altezza della spalla. Per Euterpe e per la seconda musa con strumento a corda si è ricorsi alla variante B del tipo con chitone teatrale e manto sulle spalle (v. tabella I B). La raffigurazione di Talia, che posa la destra su una maschera posta al suo fianco su un basso pilastrino e tiene il *pedum* appoggiato all'avambraccio sinistro, mostra sul chitone un manto trasverso; quest'immagine prelude alla Talia di Palermo W. 68 e mostra che il rapporto ipotizzabile tra la posizione degli attributi e il tipo con veste teatrale a fori e manto trasverso non è né esclusivo né costante (v. supra n. 149). L'immagine di Polimnia completamente avvolta nel mantello offre qui la prima attestazione della variante B del tipo (v. tabella VI), ritenuta in precedenza un poco più tarda (cfr. Berlino W. 16). Nelle linee generali, la raffigurazione di Urania prelude all'immagine della stessa musa sull'esemplare di Firenze W. 28, di poco successivo, da cui si distingue, peraltro, per una diversa posizione delle gambe. Al rilievo fiorentino di ricollega anche la raffigurazione di Clio nella stessa variante del tipo con manto trasverso; le due muse sono diversificate però dalla posizione delle braccia. Infine, la raffigurazione di Calliope porta a rialzare la cronologia della variante B del tipo completamente ammantato (v. tabella V B), nota in precedenza solo dal secondo quarto del terzo secolo.

Sia il sarcofago di Civita Castellana che quello americano mostrano ora che il ritratto del defunto compare sulla fronte dei sarcofagi ben prima del terzo decennio del terzo secolo. Mentre nell'esemplare di Villa Giulia il volto del fanciullo, i cui resti sono racchiusi nella cassa, è adattato al corpo femminile di una musa, nel sarcofago di Kansas City la defunta, ritratta stante all'estremità sinistra del rilievo, con un *volumen* semisvolto nella sinistra, precede il χορός delle muse, occupando così nella composizione una posizione analoga a quella del gruppo Apollo-Atena nel sarcofago di Berlino W. 16, di poco posteriore. Il tipo iconografico adottato per il ritratto della donna si può considerare una variante del tipo con manto trasverso, attestato per la raffigurazione di Clio sul contemporaneo esemplare del Louvre W. 75 (v. Tabella IV F). Nella tarda età antonina si pone un esemplare del Camposanto di Pisa: al centro della fronte è un clipeo con un ritratto femminile, a destra di questo il rilievo mostra una scena bucolica (un pastore con il suo gregge), a sinistra dell'*imago clipeata* sono invece otto muse, non distinte da attributi, vestite quasi tutte di un chitone con apoptygma. Questo esemplare, non ricordato da WEGNER, ma già edito da WILPERT, ha avuto recentemente una penetrante esegesi da parte di N. HIMMELMANN in AnnPisa s. III, iv, 1, 1974, pp. 156 ss., tavv. IX–XI, in uno studio sul significato e gli sviluppi delle rappresentazioni bucoliche. Un sarcofago con muse, finora non altrimenti noto, è conservato al Paul Getty Museum (v. C. C. VERMEULE – N. NEUBURG, Catalogue of Ancient Art in the J. Paul Getty Museum, New York 1973, n. 90): l'esemplare, frammentario, sembra richiamarsi nella composizione ai sarcofagi di Palermo W. 68 e del M. Vaticano W. 138, e prelude a tipi quali il rilievo di Vienna W. 230, in cui ritroviamo le stesse iconografie e forse (con il beneficio del dubbio, date le lacune) la stessa successione attestata sul sarcofago della collezione americana. Va ricordato anche un sarcofago strigilato in collezione privata a Massa (da me edito in Prospettiva 12, 1978, pp. 43–46), che presenta al centro della fronte il gruppo del poeta seduto, intento alla lettura, cui presta ascolto una musa ammantata appoggiata a un pilastrino (v. il tipo B, tabella VI, con la variante data dall'avambraccio destro libero dal mantello). Nei rilievi alle estremità della fronte sono raffigurati i defunti, stanti, coi tratti del volto abbozzati: la donna, a sinistra, è ammantata e col capo velato, l'uomo, a destra, è togato; un fascio di *volumina* è posato ai suoi piedi. Il rilievo centrale trova un confronto molto preciso nel sarcofago di Porto Torres W. 81, che ritengo prodotto nella stessa bottega; in base a questo confronto l'esemplare di Massa si pone intorno al 260 d. c.

Per il problema della produzione dei sarcofagi microasiatici va tenuto presente il denso contributo di H. WIEGARTZ in Mélanges Mansel, Ankara 1974, pp. 345–383, in cui si propone una messa a punto delle questioni concernenti la localizzazione delle botteghe e la rete commerciale; in questa sede l'A. asserisce che il sarcofago Mattei W. 128 è opera, limitatamente all'ornato e alle partizioni architettoniche della cassa, di maestranze microasiatiche attive a Roma, coadiuvate da operai locali che devono aver portato a termine la decorazione figurata. In un intervento sulla relazione STROCKA (v. supra p. 105) nel 'Symposion über die antiken Sarkophagreliefs' (v. AA 1971, pp. 99s.) WIEGARTZ aveva già avanzato l'ipotesi che la sopravvivenza delle botteghe microasiatiche oltre la fine del III secolo fosse un fenomeno limitato alla capitale e alla sua area di influenza.

B. ANDREAE e H. JUNG hanno pubblicato, in AA 1977 pp. 432sgg., una tavola sinottica con le datazioni e le divisioni in botteghe di 250 sarcofagi romani del III secolo. In questa sede l'esemplare di New York W. 61 viene antedatato di circa vent'anni rispetto alla cronologia di WEGNER, posto al 220–230 e attribuito a una bottega molto attiva, che non avrebbe prodotto però nessuno degli esemplari che TURCAN e GABELMANN assegnavano allo stesso ambiente di W. 61. Il sarcofago di Woburn Abbey W. 131, ritenuto da WEGNER anteriore alla metà del III secolo, e da FITTSCHEN collocato verso il 250, sarebbe invece un prodotto degli anni 260–270. La datazione del sarcofago di S. Maria del Priorato W. 183 viene abbassata dal terzo decennio del secolo agli anni 240–250 e l'esemplare di Palazzo Rospigliosi W. 170, che WEGNER poneva alla metà del secolo, viene attribuito al decennio seguente. ANDREAE e JUNG concordano con WEGNER nel porre verso il 250 i sarcofagi di Agliè W. 2 e di Castellammare W. 24; dalla bottega che ha prodotto quest'ultimo esemplare sarebbe uscito nello stesso periodo il sarcofago di S. Simeon W. 219. Al decennio dopo la metà del secolo apparterrebbero l'esemplare Torlonia W. 133 e il sarcofago di Palermo W. 68. La valutazione che Andreae e Jung danno del sarcofago del Laterano W. 116, di Palermo W. 68, della Galleria dei Candelabri W. 139, di S. Paolo W. 184, di S. Saba W. 188 non differisce da quella di WEGNER. Venendo al problema dei tipi statuari devo ricordare tre statuette fittili al Museo Nazionale di Chieti, rinvenute in Abruzzo, a Tortoreto, edite da V. CIANFARANI, Culture adriatiche d'Italia, Roma 1970, pp. 133–135; dalla sommaria pubblicazione non si evince quale sia la relazione tra queste figure di muse e i gruppi fittili con Polifemo e i compagni di Ulisse, rinvenuti, sembra, nello stesso luogo. Del materiale sono pubblicate ottime fotografie, ma non si forniscono né dati di rinvenimenti, né misure, né stato di conservazione. E' difficile su questa basi proporre una datazione delle statue, che sembrano di estremo interesse. Si conserva, acefala, una statua di musa completamente ammantata, con *volumen* nella sinistra (v. tipo A tabella V), per questa cfr. Cianfarani, fig. 107. Restano inoltre, una figura acefala, in cui è riconoscibile Euterpe (v. Cianfarani, fig. 109) simile per la posizione degli attributi, per le vesti e per la statica, all'immagine della musa nell'esemplare W. 128 (v. il tipo F della tabella IV), e un'immagine frammentaria della musa con la cetra (v. Cianfarani, fig. 108), che differisce alquanto dalle raffigurazioni attestate sui sarcofagi. La musa, acefala, indossa un chitone altocinto e un mantello che scende sulla spalla sinistra, secondo una foggia attestata nelle raffigurazioni di Melpomene sui sarcofagi (v. tabella II tipo E).

Indice delle illustrazioni

I. Villa Medici W. 214 (Deutsches Archäologisches Institut Rom, Inst.Neg. 63.1236)
II. Louvre W. 75 (Foto Marburg)
III. a, b. Louvre W. 75 (Foto Marburg)
IV. Agliè W. 2 (Gabinetto Fotografico Torino, Neg. 12876)
V. Woburn Abbey W. 231 (DAI Rom, Inst.Neg. 61.1226)
VI. Castellammare di Stabia W. 24 (DAI Rom, Inst.Neg. 63.677)
VII. M. Torlonia W. 133 (DAI Rom, Inst.Neg. 31.958)
VIII. M. Profano Lateranense W. 116 (DAI Rom, Inst.Neg. 35.1981)
IX. M. Vaticano W. 139 (DAI Rom, Inst.Neg. 41.935)
X. Palermo Cattedrale W. 68 (DAI Rom, Inst.Neg. 62.1483)
XI. Porto Torres W. 80 (Gabinetto Fotografico Nazionale Roma, Neg. E – 31980)
XII. Roma S. Saba W. 188 (DAI Rom, Inst.Neg. 33.1175)
XIII. Porto Torres W. 81 (Gabinetto Fotografico Nazionale Roma, Neg. E – 31984)
XIV. Firenze Ponte Vecchio W. 31 (Istituto di Archeologia Pisa)
XV. Roma Via Condotti W. 193 (DAI Rom, Inst.Neg. 36.1370)
XVI. Roma Palazzo Corsini W. 162 (DAI Rom, Inst.Neg. 60.1325)
XVII. British Museum W. 45 (Copyright British Museum)
XVIII. Pisa W. 78 (DAI Rom, Inst.Neg. 34.672)
XIX a, b. Pisa W. 78 (DAI Rom, Inst.Neg. 34.680, 34.681)
XX. Roma V. Borghese W. 206 (DAI Rom, Inst.Neg. 32.310)
XXI. Roma V. Borghese W. 206 (DAI Rom, Inst.Neg. 32.311)
XXII a, b. Louvre W. 76 (Istituto di Archeologia Pisa)
XXIII. M. delle Terme W. 128 (DAI Rom, Inst.Neg. 64.836)
XXIV a, b. M. delle Terme W. 128 (DAI Rom, Inst.Neg. 64.837, 64.838)
XXV. M. Vaticano W. 156 (DAI Rom, Inst.Neg. 34.93)

Funde und Forschungen zur Wandmalerei der Prinzipatszeit von 1945 bis 1975, mit einem Nachtrag 1980

von HARALD MIELSCH, Berlin

Inhalt

I. Die Wandmalerei augusteischer bis flavischer Zeit 158

- 1. Neue Funde in Italien seit 1945 158
  - a) Rom 158
  - b) Campanien 159
  - c) Italien außerhalb von Rom und Campanien 170
- 2. Publikationen älterer Funde 171
- 3. Stilentwicklung und Chronologie 176
- 4. Werkstätten 183
- 5. Technik der Wandmalerei 184
- 6. Programme und ihre Deutung 187
- 7. Mythologische Bilder und Kopienproblem 189
- 8. Buchillustrationen und Wandmalerei 193
- 9. Landschaftsbilder 194
- 10. Gartenmalerei 197
- 11. Stilleben 198
- 12. Theaterbilder 199
- 13. Realistische Darstellungen und das Problem der 'Volkskunst' 200
- 14. Erotische Darstellungen 200
- 15. Grabmalereien 201

II. Die Wandmalerei des zweiten und dritten Jahrhunderts 203

- 1. Neue Funde seit 1945 in Italien 203
  - a) Rom 203
  - b) Latium 208
  - c) Mittelitalien 209
  - d) Süditalien 210
- 2. Publikationen älterer Funde 212
- 3. Stilprobleme und Datierungen 219
- 4. Ikonographische Probleme 232
- 5. Gemäldebeschreibungen in der Literatur 237

III. Wandmalereien in den Provinzen bis zum Ende des dritten Jahrhunderts 238
   1. Nordwestliche Provinzen (einschl. Pannonien) 238
   2. Britannien 241
   3. Spanien 242
   4. Nordafrika 242
   5. Die östlichen Provinzen 244
Nachtrag 1980 247
Verzeichnis der Abbildungen 263

Abkürzungen und Zitierweise entsprechen den im AA. 1968, 810ff. vorgeschriebenen. Bei Aufsätzen, die als Ganzes zitiert werden, ist zusätzlich Titel und Seitenzahl angegeben. Rezensionen sind nur in Auswahl genannt. In Teil III war eine Beschränkung auf größere Funde und zusammenfassende Untersuchungen notwendig. A. Barbet danke ich für die Überprüfung dieses Teils. Die von ihr 1977 freundlicherweise ergänzte Literatur ist im Nachtrag verwendet. Für Publikationsgenehmigungen danke ich A. de Franciscis und E. La Rocca. Für freundliche Hinweise bin ich A. Allroggen-Bedel, H. Blanck, H. Brandenburg, M. de Vos und Th. Kraus verpflichtet.

I. Die Wandmalerei augusteischer bis flavischer Zeit

1. Neue Funde in Italien seit 1945

a) Rom

Der bedeutendste Fund augusteischer Zeit in Rom sind die beiden bemalten Räume des Hauses neben dem Apollontempel auf dem Palatin, dessen Identifizierung mit dem Haus des Augustus weitgehend gesichert scheint. Der größere Raum zeigt eine 'Theaterwand' der zweiten Phase des zweiten Stils mit Durchblicken auf ländliche Heiligtümer in den Mitteladiculen, seitlichen Scherwänden und Türen (Taf. I 1). Bemerkenswert sind die farbenfrohen, satyresken Theatermasken auf den Scherwänden, die besser erhalten sind als die meisten gleichzeitigen Beispiele. Der zweite, einfachere Raum hat eine weiße Scherwand mit vorgesetztem Pfeiler, über der sich Durchblicke in Säulenhallen öffnen (Taf. II 2). An den Pfeilern sind Girlanden aus Pinienzweigen aufgehängt. Die Malereien sind qualitätvoll, jedoch nicht besser als die zum Teil aufwendigeren in campanischen Villen. Ähnlich bescheiden sind auch weitere, noch unpublizierte Wandmalereireste des Hauses.

G. Carettoni; Due nuovi ambienti dipinti sul Palatino, Bd'A. 46, 1961, 189–199.
Ders., Capitolium 1963, 496ff.
H. G. Beyen, Die neuentdeckten Malereien auf dem Palatin, BABesch. 39, 1964, 140–143.
Th. Kraus, Das röm. Weltreich (Prop.-Kg. 2, 1967) 206 (Andreae).
G. Carettoni, RendPontAcc. 39, 1966–67, 55ff.
W. v. Sydow, AA. 1973, 598ff.
A. Allroggen-Bedel, Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei (1974) 18ff. 159f.

Ebenfalls augusteisch ist ein in Fragmenten auf dem Palatin gefundenes Fresko mit der Darstellung eines sitzenden Apolls. Eine einfache Wand schon augusteischen zweiten Stils mit Nilszenen in der Sockelzone ist in einem Cubiculum des Obergeschosses der Casa di Livia gefunden worden.

P. Romanelli und G. Carettoni, Nuove pitture del Palatino, Bd'A. 40, 1955, 208–214.
EAA. I 473 Abb. 641 s.v. Apollo (de Franciscis).
Helbig⁴ 2075 (Andreae).

Bei Grabungen in der Umgebung des neuentdeckten Nymphäums der Domus Aurea wurden einige ausgemalte Räume freigelegt. Der wichtigste zeigt eine vielfarbige Architekturwand vierten Stils mit Einzelfiguren und einem Stuckfries über dem verlorenen Marmorsockel. Auch die Decke ist bemalt. In einer zweiten Phase wurde der 7 m hohe Raum durch eine Zwischendecke unterteilt, der obere Raum neu ausgemalt. Die zweite Schicht ist gelbgrundig und wesentlich schlichter als die erste. Eine ähnliche, aber noch gröbere zweite Malschicht findet sich auch an der anstoßenden, nach oben führenden Rampe. Wahrscheinlich ist hier die Weiterbenutzung des neronischen Palastes durch Titus erstmals archäologisch faßbar. Ein weiterer Raum wurde im Ostflügel der Domus Aurea freigelegt. Er hat über einem hohen Marmorsockel eine teilweise in Stuck modellierte Architekturwand. Eine ähnliche Verbindung von Stuck und Malerei zeigt die Decke mit Achill auf Skyros als Mittelbild.

N. Dacos, Fabullus et l'autre peintre de la Domus Aurea, DialA. 2, 1968, 210–226.
Dies., La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance (1969) 13f. Taf. 3.
Th. Kraus, Das römische Weltreich (Prop.-Kg. 2, 1967) zu Abb. 134.
W. v. Sydow, AA. 1973, 535ff.
H. Mielsch, Röm. Stuckreliefs (RM.-Erg.-H. 21, 1975) 40f. 127.

b) Campanien

Die Grabungen in den Vesuvstädten, die nach der kriegsbedingten Unterbrechung 1951/2 wieder aufgenommen wurden, haben in Pompeji und Herculaneum zur Entdeckung bedeutender Wandmalereien geführt. Daneben wurden erstmals seit dem 18. Jh. wieder Grabungen in Stabiae durchgeführt. Als bisher unbekannter Ort kommt in jüngster Zeit Oplontis (Torre Annunziata) hinzu. In beiden Orten sind Villen gefunden worden, die in Ausmaß und Pracht der Ausstattung das aus Pompeji und Herculaneum Bekannte weit übertreffen. Eine weitere Ergänzung zu den bekannten Fundorten sind die Funde in den Sosandrathermen von Baiae, deren Zugehörigkeit zu dem kaiserlichen Palast möglich scheint. Nur ein kleiner Teil dieser Funde ist bisher publiziert, meist in Vorberichten oder in einzelnen Abbildungen in populären Bildbänden. Schon jetzt läßt sich aber erkennen, daß zwischen den Orten auch lokale Unterschiede bestehen, etwa in der Verwendung bestimmter Wandgliederungen und Einzelmotive (Ornamente), die wohl auf Werkstatttraditionen zurückzuführen sind, daß aber die Entwicklung dennoch recht einheitlich verläuft und keine grundsätzlichen Trennungen zwischen den Sommervillen der römischen Patrizier einschließlich des Kaiserhauses und den Wohnungen der ortsansässigen Oberschicht bestehen.

Die zahlreichen neugefundenen Wandmalereien in Pompeji sind bisher erst teilweise bekannt gemacht worden. Wissenschaftliche Publikationen liegen erst von ganz wenigen Häusern vor. Ein vollständiger Überblick über die Neufunde kann daher nicht gegeben werden, zumal einige der Fresken durch Witterungseinflüsse schon wieder verloren sind. Die Grabungen konzentrieren sich vor allem auf den östlichen Teil der Via dell'Abbondanza in der Regio I und II. Erst seit einigen Jahren wird auch nördlich davon in Regio IX gegraben (Casa di Iulio Polibio). Daneben wurden in der Insula occidentalis neue Hanghäuser freigelegt.

Die bis 1969 ausgegrabenen Häuser sind in dem Plan von H. Eschebach im Grundriß gegeben. Er richtet sich nach der gegenwärtig in Pompeji verwendeten Regioneneinteilung. Zu beachten ist dabei, daß gegenüber dem von K. Schefold, Wände Pompejis, verwendeten Plan von Fiorelli die Zählung innerhalb einiger Regionen verändert ist. Die jetzige Insula VIII 5 entspricht den früheren VIII 5. 6 und dem Nordteil von 7, die jetzige Insula VIII 7 der früheren VIII 8. Die neuere Zählung in der Regio II gegenüber Spinazzola, Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza ist schon bei Schefold verzeichnet (II 1 statt II 4 und II 2 statt II 5). In Regio IX ist die ehemalige Insula 10 (Obellius Firmus) jetzt vorläufig 14, während 10 die westlich anschließende Insula ist. Die einzelnen Häuser in Insula IX 9 sind anders gezählt als bei Schefold; die Häuser 14–18 entsprechen a–g. In V 2 sind die Häuser an der West- und Nordseite von Süden beginnend mit a–i bezeichnet statt mit 9, 11, A–E. Bei M. della Corte, Case ed abitanti di Pompei sind VII 13 und 14 im Plan vertauscht, in der Beschreibung aber richtig. Auch in dem Pompeji-Führer von A. Maiuri (Itinerari 1965[11]) weicht in III, VIII und IX die Zählung im Plan von der des Textes ab, die der heute am Ort verwendeten entspricht.

H. Eschebach, Die städtebauliche Entwicklung des antiken Pompeji (RM.-Erg.-H. 17, 1970).

Innerhalb der alten Grabungen wurde in VIII 7,24 bei Tiefgrabungen in einer wohl nach 63 höhergelegten Porticus ein Fries mit Pygmäenszenen gefunden, der außer den bekannten Themen wie Landleben, Jagden, Kranichkämpfen auch Palästraszenen, Schiffskämpfe und Gladiatoren zeigt. Er gehört in frühaugusteische Zeit, wenig später als der Parodienfries des Menanderhauses.

A. Maiuri, Una nuova pittura nilotica a Pompei, MemAccLinc. Ser. VIII 7, 1955, 65–80.
K. Schefold, Vergessenes Pompeji (1962) 184 Anm. 370 (mit vespasianischer Datierung).

Bei den sog. *scavi nuovi* wurde die Via dell'Abbondanza bis zum Sarnotor freigelegt. Von dort und den früher freigelegten Teilen der Insulae längs der Straße aus wurde die Grabung nach Süden fortgesetzt. Größere Funde von Wandmalereien wurden vor allem in den an der Straße liegenden Insulae gemacht; die weiter entfernt liegenden der Regio I waren nur zum kleinen Teil bebaut und wurden sonst als Gärten benutzt. Auch die großen Insulae der Regio II bestehen überwiegend aus Gärten (s. W. Jashemski, AJA. 72, 1968, 69–73).

Das Thermopolium I 8,8 zeigt vor allem Dekorationen späten dritten Stils, unter denen ein Bild mit Europa auf dem Stier hervorzuheben ist.

K. Schefold, Die Wände Pompejis (1957) 37.
F. Zevi, La casa IX 5,18–21 a Pompei e le sue pitture, StudMisc. 5, 1964, 46f. Taf. 23,1.

In I 8,10 wurde ein frühes Fassadenbild mit Darstellung einer Töpferwerkstatt und von Groteskentänzern entdeckt, die A. Maiuri mit der campanischen Atellana in Verbindung bringt.

A. Maiuri, Due singolari dipinti pompeiani, RM. 60–61, 1953–54, 88–99.

In der Caupona des Successus (I 8,15–16) wurde auf der Oberwand einer an die Schenke anschließenden Werkstatt eine volkstümliche Darstellung entdeckt, die abgelöst wurde und heute in der Casa di C. Teges aufbewahrt wird. In drei durch rote Streifen geteilten Feldern sind inmitten von Sträuchern und merkwürdigen, durch waagerechte und schräg nach unten verlaufende Striche mit Ornamenten angedeuteten Architekturen (Pergolen?) eine Reihe von Männern dargestellt, die jeweils an Stangen kleine Lasten balancieren und von einer Frau mit ausgebreiteten Armen und dem Ausruf *salvom venire* empfangen werden. Gemeint ist wohl nicht mit M. della Corte eine *pompa pro salute et reditu*, sondern ein profanes Fest.

M. della Corte, Case ed abitanti di Pompei (1965³) 329f.

Die sog. Casa dei Quattro Stili (I 8,17) hat ihren Namen nach den verschiedenen hier vertretenen Dekorationsstilen. Die Dekorationen ersten (mit Vorhängen auf den Sockeln), zweiten (Quaderwände) und vierten Stils sind wenig bedeutend. Wichtig könnten die ersteren sein, wenn wirklich die Anlage des mit dieser Insula beginnenden Viertels mit dem Bau des Amphitheaters nach 80 v. Chr. zusammenhängt und durch dieses datiert ist (Eschebach). Das würde hier wie in anderen Teilen des Stadtviertels (I 9,13) ein Fortdauern des ersten Stils auch nach 80 v. Chr. beweisen. Unter den Wänden dritten Stils sind wichtig mythologische Landschaftsbilder mit Pan und den Nymphen, Theseus und Ariadne und einem Parisurteil. Publiziert ist bisher nur ein Bild, das von O. Elia als Darstellung eines Pantomimus gedeutet worden ist und einen von einem Diener gestützten Mann inmitten bewaffneter Tänzerinnen sowie eines Schenken zeigt.

W. J. T. Peters, Landscape in Romano-Campanian Mural Painting (1963) 89. 99f. 105.
O. Elia, Rappresentazione di un pantomimo nella pittura pompeiana, in: Gli archeologi italiani in onore di Amedeo Maiuri (1965) 169–176.
H. Eschebach, Die städtebauliche Entwicklung des antiken Pompeji (RM.-Erg.-H. 17, 1970) 60.
M. und A. de Vos, Scavi Nuovi sconosciuti (I 11,14; I 11,12): Pitture memorande di Pompeji. Con una tipologia provvisoria dello stile a candelabri, MedNedInstRome 37, 1975, 47–85.

Im Tablinum der Casa del Bel Impluvio (I 9,1) wurde eine große, schwarzgrundige Architekturwand späten dritten Stils mit seitlichen Architekturdurchblicken mit Clipei entdeckt (Taf. VI 9). Wenig wahrscheinlich scheint die Ableitung dieser Architektur von realen Vorbildern (Basilika von Pompeji) und ihre Datierung in flavische Zeit (G. Fuchs).

G. Fuchs, Zur Wanddekoration der Casa del Bel Impluvio in Pompeji, AA. 1956, 10–29.
A. Maiuri, Pompei (Itinerari 1970^{15}) 84.

In I 9,3 (Casa di Successus) ist in einem Cubiculum l. v. Atrium bemerkenswert das Bild eines Knaben mit Ente, dessen Graffito dem Haus den Namen gab.

A. Maiuri, Pompei (Itinerari 1970^{15}) 84.

Besser bekannt ist die Casa del Frutteto – auch dei Cubicoli Floreali – (I 9,5). Die Dekoration ist – bis auf einen Rest einfachen zweiten Stils mit Quadermustern vom Oberstock – nur in drei Räumen erhalten, die der übrigen Räume sollte 79 wohl erneuert werden. Im Triclinium befindet sich eine schwarzgrundige Dekoration dritten Stils (Taf. VII 10) mit großen mythologischen Landschaftsbildern (Dädalus-Ikarus, Diana-Aktäon, ein ungedeutetes Bild mit kämpfenden Kriegern), schwebenden Figuren in den Seitenfeldern und feinen Landschaftsbildern und Stilleben in weiteren Seitenfeldern und in der Frieszone. Wesentlich kleiner sind zwei Cubicula mit Gartenmalereien, ein blaugrundiges mit der Darstellung ägyptischer Plastiken und von kleinen ägyptisierenden und dionysischen Bildfeldern inmitten der Pflanzen (Taf. VIII 11) und ein schwarzgrundiges, das über dem Sockel einen Gartenzaun mit Brunnenbecken und Krateren und darüber einen Fruchtgarten zeigt (Taf. IX 12). Im zweiten Cubiculum ist eine Deckenmalerei mit Ranken und Dionysos auf einem Panther erhalten. Die ägyptisierenden Elemente haben zu einer Deutung als 'Oratorium des Osiriskults' geführt, die wenig wahrscheinlich ist (F. Le Corsu, vgl. u. S. 197). Die Datierung in den späteren dritten Stil, die von anderen Autoren vorgeschlagen worden war, wurde von K. Schefold angezweifelt, der die Malereien für vespasianische Nachahmungen dritten Stils erklärte. Wie andere Versuche, außer Reparaturen wirkliche Nachahmungen der einzelnen pompejanischen Stile in späteren Perioden nachzuweisen, scheint auch dieser Vorschlag vorläufig schwer beweisbar (s. u. S. 179).

A. Maiuri, Nuove pitture di giardino a Pompei, Bd'A. 37, 1952, 5–12.
Ders., La peinture romaine (1953) 124. 127.
K. Schefold, Die Wände Pompejis (1956) 38.
Ders., Vergessenes Pompeji (1962) 140f.
W. J. T. Peters, Landscape in Romano-Campanian Mural Painting (1963) 85f. 112.
F. Le Corsu, Un oratoire pompéien consacré a Dionysos-Osiris, RA. 1967, 239–254.
P. H. v. Blanckenhagen, Daedalus and Icarus on Pompeian Walls, RM. 75, 1968, 106ff. bes. 112. 128f. Taf. 37/8. 40/1.
H. Sichtermann, Gemalte Gärten in pompejanischen Zimmern, AntWelt 5, 1974, Nr. 3, 41–51 (mit vollständiger Literatur).

Bisher völlig unpubliziert ist die Casa di Cerere I 9,13 mit Dekorationen ersten Stils, die fast vollständig durch solche der Phase IIa des zweiten bzw. im Tablinum durch Kandelaberstil und in Triclinium und Garten durch Dekorationen aus der Übergangszeit zwischen drittem und viertem Stile ersetzt worden ist. Eine Publikation durch M. de Vos ist im Druck.

M. de Vos, Scavi Nuovi sconosciuti I 9,13: Pittura e Pavimenti della Casa di Cerere a Pompei. MedNedInstRome 38, 1976, 37–75.

In der östlich anschließenden Insula 11 wurde in der Caupona 11 eine Fassadenmalerei mit einem Phönix gefunden, weiter in einem kleinen, wohl als Triclinium dienenden Raum im Garten Reste von Gartenmalereien und – an der Außenseite – eine Dekoration aus Würfelmustern über einem gemalten Zaun.

A. de Franciscis, Pompei (I tesori 13, 1966) Abb. 55.
W. Jashemski, The Caupona of Euxinus at Pompeii, Archaeology 20, 1967, 36–44.
Pompeji, Leben und Kunst in den Vesuvstädten, Ausstellung Villa Hügel, Essen (1973) Nr. 277.

Das anschließende Haus I 11,12, das zumindest in der späten Phase mit der Caupona zusammenhing, weist außer einigen heute schon wieder stark verblaßten Malereien und einer schematischen Dekoration späten zweiten Stils mit Pflanzensockel vor allem eine der seltenen Malereien des Kandelaberstils auf, der sich hier noch eng an den späten zweiten Stil anschließt. An figürlichen Motiven sind wichtig die Reste von Landschaftsbildern in der Frieszone.

M. und A. de Vos, Scavi Nuovi sconosciuti (I 11,14; I 11,12): Pitture memorande di Pompei. Con una tipologia provvisoria dello stile a candelabri, MedNedInstRome 37, 1975, 63–78.

In I 11,14 sind wichtig die Malereien späten zweiten Stils: Im Oecus eine Scherwand mit Vogelbildern als Fries, Masken und einem Durchblick auf eine schwer zu bestimmende Architektur, in einem kleineren Raum eine Dekoration schematischen zweiten Stils mit Girlanden.

M. und A. de Vos, aO. 47–63.

Völlig unpubliziert ist die Casa del Garum, I 12,8, mit einem Cubiculum dritten Stils und einer bemalten Gartenwand. Die Insulae 13 und 14 enthalten ebenfalls wenige Malereien. In I 13,2 findet sich eine Dekoration zweiten Stils mit Vorhängen als Sockelverzierung und einer sandalenlösenden Venus in einem Orthostatenfeld. In I 13,10 wurde eine Fassadenmalerei mit einer liegenden Aphrodite auf einem Schiff und der Beischrift 'Αφροδείτη σώζουσα gefunden, in I 14,6 (Casa del Larario) zwei bemalte Sacella, eines mit einer auf einer Kline liegenden Frau, das andere mit der Darstellung des Sarno und des Flußhafens.

A. Maiuri, Navalia Pompeiana, RendAccNap. 33, 1958, 7–34.
M. de Vos, MedNedInstRome 38, 1976, 64f.

In Regio II 3,3 hat die Casa di Venere ihren Namen nach dem großen Bild der Venus in der Muschel (Taf. XII 17) erhalten, das an der Rückseite des Gartens das Mittelfeld in einer Gartenlandschaft mit gemalten Brunnenbecken und einer Statue des Mars einnimmt (Taf. XII 18). Die Porticus zeigt die übliche Gliederung in Paneele mit trennenden Kandelaberfeldern sowie Vorhängen in der Oberwand. Die Ausmalung des Hauses war 79 noch nicht vollendet, gehört also in die letzte Phase des vierten Stils. Unter den Dekorationen der kleineren Seitenräume des Atriums sind hervorzuheben eine schwarzgrundige Dekoration mit schweren Ornamentbändern, kleinen Stilleben und ein gelbgrundiges Cubiculum mit Leda, Meleager-Atalante und Hermaphrodit und Venus als Bildfeldern.

A. Maiuri, La peinture romaine (1953) 124ff.
Ders., Pompei, Itinerari (1970^{15}) 85 Taf. 53.
A. de Franciscis, Pompei (I tesori 13, 1965) Abb. 42/3.
Ders., Pompei (I documentari 15, 1969) Abb. 69–70.
M. Grant und A. Mulas, Eros a Pompei (1974) Abb. S. 45. 60. 61.

Die Malereien der Villa der Julia Felix II 4 sind zwar umfangreich, jedoch durchweg schlecht erhalten, zumal die Mehrzahl der Malereien in den fünfziger Jahren des 18. Jh. ausgeschnitten wurde und sich jetzt in Neapel befindet. Immerhin erlauben die Reste die Lokalisierung der meisten Stücke. Von den jetzt sichtbaren Malereien sind wichtig die der Taverne an der Via dell'Abbondanza mit einer blaugrundigen Wand und darüber einem Rest einer Szene, die zu den berühmten Forumsszenen gehörte (Taf. XIII 19). Die Bemalung der Porticus ähnelt der des Nachbarhauses; im Triclinium am Mittelteil der Porticus verläuft über den Bänken eine Nilszene mit Pygmäen, von der einige Teile erhalten sind. Wie die vorigen gehören in den vierten Stil sowohl die Malereien der südlich an die Porticus anschließenden Räume als auch die des Bades an der Via dell'Abbondanza, die nur noch kleine Reste von figürlichen Darstellungen zeigen.

F. Rakob, Ein Grottentriclinium in Pompeji, RM. 71, 1964, 182–194.

Auf der Nordseite der Via dell'Abbondanza wurde in den letzten Jahrzehnten nur ein großes Haus, das des Julius Polybius, IX 13,1–3, ausgegraben. Die Restaurierung vor allem des Obergeschosses ist noch nicht abgeschlossen. Das Haus war 79 ebenfalls im Umbau begriffen. In diese Phase gehören schlichte Dekorationen vierten Stils im Peristyl und den anschließenden Cubicula. Vor allem das große Atrium und die Räume des ersten Stocks hatten dagegen noch die Dekorationen ersten Stils, unter denen die des Atriums mit seinen gemalten Scheintüren besonders auffallen.

A. de Franciscis, FA. 24–25, 1969–70, 8369.
Ders., Pompei (I documentari 15, 1969) Abb. 42.
Ders., Archaeologia Paris 54, 1973, 50–52.

Außerhalb der Stadtmauer bzw. über dieser liegt die Insula occidentalis der Regio VII. Hier wurde ein neues mehrstöckiges Hanghaus, das des Fabius Rufus, ausgegraben, dessen Restaurierung ebenfalls noch nicht abgeschlossen ist. Von den Malereien ist bisher teilweise publiziert nur ein schwarzgrundiger Apsidensaal vierten Stils mit verschiedenen mythologischen Bildern, darunter Dionysos zwischen Apoll und Aphrodite. Auch die übrigen Malereien des Hauses gehören in den vierten Stil.

A. DE FRANCISCIS, FA. 16, 1961, 4717.
O. ELIA, Lo stibadio dionisiaco in pitture pompeiane, RM. 69, 1962, 118–127.
A. DE FRANCISCIS, Pompei (I documentari 15, 1969) Abb. 85–6.
TH. KRAUS u. L. v. MATT, Lebendiges Pompeji (1973) Abb. 302.

Die qualitätvollsten Malereien, die nach 1945 in Pompeji gefunden wurden, sind die der sog. Villa Imperiale, die beim Neubau des zerstörten Museums unmittelbar neben der Porta Marina entdeckt wurde. Dieser Neubau hat auch die vollständige Freilegung der Villa verhindert, deren Publikation noch aussteht. Publiziert sind bisher nur einzelne der Malereien, die wegen des Auftauchens von Elementen dritten und vierten Stils in den gleichen Wänden eine lebhafte Diskussion hervorgerufen haben. Der Hauptsaal (A in MAIURIS Plan) zeigt eine hohe Scherwand in der Art des frühesten dritten Stils (schwarzes Cubiculum der Farnesina) mit girlandenhaltenden Karyatiden auf hohen, schlanken Säulen, dazwischen, über der Scherwand, Pinakes mit Dichtern und Musen (?) und in den drei Mittelfeldern Dädalus-Ikarus, Theseus-Minotaurus und – fragmentiert – Theseus, der Ariadne verläßt. Die durch ein Gesims abgetrennte Oberwand zeigt dagegen auf schwarzem Grund Ädiculen und Ornamente des vierten Stils. Erst an späte julisch-claudische Stücke läßt sich auch die teils stukkierte, teils gemalte Decke anschließen, die ein schwebendes Paar, Erotenrennen, Kentauren mit Mänaden und andere kleine Szenen zeigt und wohl noch vor der Volta dorata der Domus Aurea entstanden ist. Ein ähnliches Nebeneinander verschiedener Stile findet sich im Triclinium C (Taf. XI 15) mit einer in schwarze Paneele gegliederten Wand mit vorgesetzten Säulen und einem Landschaftsbild mit Pan und Mänade in der Mitteladicula. Die Oberwand zeigt wieder Ornamente vierten Stils. Einheitlich scheint dagegen das weißgrundige Cubiculum B (Taf. XI 16), dessen Unterwand der des Tricliniums entspricht, während eine Frieszone mit kleinen Frauengemachbildern und mythologischen Szenen (Meleager-Atalante) und reiche Architekturen in der Oberwand spätem dritten Stil (Casa del Bel Impluvio s.o.S. 161) ähneln. Einfachere Architekturen dritten Stils zeigt schließlich die Oberwand in der langgestreckten Porticus entlang der Stadtmauer mit einer Hauptwand in der Art der übrigen Räume. Die figürlichen Motive sind beschränkt auf Landschaftsbilder in der Hauptzone und Einzelfiguren (Götter, dionysische Gestalten, Karyatiden) in der Oberwand.

Dieses komplexe Bild hat zu den verschiedensten Datierungen geführt, je nachdem, welche Teile der Dekoration als entscheidend angesehen wurden. H. G. BEYEN und F. L. BASTET wie auch A. MAIURI setzten sie in den späten dritten Stil, in eine Übergangsphase zum vierten, in der beide Stile, vielleicht von verschiedenen Meistern vertreten, nebeneinander existierten. SCHEFOLD datierte dagegen die Dekorationen zuerst in den frühen dritten Stil, dann in vespasianische Zeit, als Nachahmung des dritten Stils. Alle diese widersprüchlichen Vorschläge gingen von der Einheitlichkeit der Dekoration aus. Eine Trennung in verschiedene Phasen wurde von H. G. BEYEN erwogen, aber verworfen, hingegen für Raum A von P. H. VON BLANCKENHAGEN und TH. KRAUS als sicher angenommen. Beide stellen die Hauptzone der Wand in die Nachfolge der Farnesinawerkstatt und nehmen für Oberwand und Decke eine spätere Datierung an. Dies ließ sich für die

Decke bestätigen, die erst in claudischer Zeit entstanden sein kann (Mielsch). Klar zu erkennen ist ein Bruch im Putz vor allem im Triclinium C, wo über dieser Fissur die Säulen verändert weitergeführt werden und die Mitteládicula eine Kassettendecke erhalten hat (A. Allroggen-Bedel). Die Oberwände von A und C und der Vorraum von A gehören deutlich in den vierten Stil. Fraglich ist, ob die Decke von A nicht früher als diese Wände zu datieren ist, da sie noch vor der Volta dorata der Domus Aurea entstanden scheint. Eine Entscheidung darüber hängt davon ab, wann der Beginn des vierten Stils anzusetzen ist (s. u. S. 180). Jedenfalls ist eine Trennung der Dekoration in eine frühaugusteische Phase und spätere claudisch-neronische Restaurierungen gesichert.

A. Maiuri, La villa suburbana di Porta Marina, in: Bicentenario degli Scavi di Pompei (1948) 31–34.
K. Schefold, Pompejanische Malerei, Sinn und Ideengeschichte (1952) 105ff.
A. Maiuri, La peinture romaine (1954) 106ff.
H. G. Beyen, A Propos of the Villa Suburbana ('Villa Imperiale') near the Porta Marina at Pompei, BABesch. 31, 1956, 54–57.
K. Schefold, Die Wände Pompejis (1957) 290ff.
W. J. T. Peters, Landscape in Romano-Campanian Mural Painting (1963) 95ff. 108ff.
F. L. Bastet, Wann fing der dritte Stil an? BABesch. 39, 1964, 149–155.
K. Schefold, Probleme der pompejanischen Malerei, RM. 72, 1965, 123f.
A. Maiuri, La pittura pompeiana (Forma e colore 5, 1965) Taf. 24/5.
Th. Kraus, Das römische Weltreich (Prop.Kg. 2, 1967) 55.
P. H. v. Blanckenhagen, Daedalus and Icarus on Pompeian Walls, RM. 75, 1968, 106–143. bes. 107f. 116.
H. Lauter-Bufe, Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken (o.J.) 40f. 70f.
Th. Kraus u. L. v. Matt, Lebendiges Pompeji (1973) Abb. 128–130.
H. Mielsch, Römische Stuckreliefs (RM.-Erg.-H. 21, 1975) 34f. 122f. (hier ist 34f. die Oberwand von A fälschlich mit drittem Stil verglichen).
A. Allroggen-Bedel, Zur Datierung der Wandmalereien in der Villa Imperiale in Pompeji, BABesch. 50, 1975, 225–236.

Im Jahre 1959 wurde bei Autobahnbauten in der Nähe Pompejis im Bereich des antiken Pagus maritimus ein Gebäude angeschnitten und zum Teil freigelegt, in dem sich um die zentrale Porticus zahlreiche Triclinien gruppierten, das also wohl einer Korporation gehörte. Die Ausmalung dieser Triclinien konnte zum Teil abgelöst werden und befindet sich jetzt im Antiquarium von Pompeji. Sie zeigt 'Theaterwände' vierten Stils in der Hauptwand, darin unter anderem, wie K. Schauenburg erkannt hat, Admet mit dem Löwen-Eber-Gespann vor Pelias. Dabei sind die Figuren auf die einzelnen Wände verteilt. Außerdem sind die Dioskuren und andere Götterfiguren dargestellt.

O. Elia, Il Portico dei Triclini del Pagus Maritimus di Pompei, Bd'A. 46. 1961, 200–211.
K. Schauenburg, Zur Porticus der Triclinien am Pagus maritimus bei Pompeji, Gymnasium 69, 1962, 521–529.

Die Ausgrabungen in Herculaneum, die 1952 wieder aufgenommen wurden, führten vor allem zu einer weiteren Freilegung der Palästra und der suburbanen Thermen. Nennenswerte Wandmalereien kamen dabei nicht zutage. 1960–61 wurde außerdem der nordwestliche Teil der Insula VI ausgegraben. In der schon vorher bekannten Casa del Salone Nero wurde im Tablinum eine schlecht erhaltene Wand vierten Stils mit einer merkwürdigen Oberwand mit aufgespannten Teppichen entdeckt. Wichtige Malereien enthält die westlich anschließende Casa del Colonnato Tuscanico. Die Dekorationen in der Taberna mit Friesbildern mit Heraklestaten (Stieropfer in Gegenwart von Herakles und vielleicht Herakles-Alkestis) und einer reich gegliederten Oberwand sowie im Oecus mit weißgrundigen Architekturen mit Amazonomachien, Pinakes mit Frauengemachszenen und Satyrkind mit Mänade in der Oberwand – von der Unterwand ist ein Bildfeld mit einer mythologischen Szene (vielleicht Poseidon-Amymone) erhalten – gehören in die späten Phasen des dritten Stils. Die genaue zeitliche Festlegung ist umstritten (A. Allroggen-Bedel: um 25 n. Chr.; M. Manni: um 60 n. Chr. bzw. claudisch), hängt aber weitgehend von den Vorstellungen über Entwicklung und Datierung des dritten Stils ab. Kaum haltbar scheint jedenfalls ein Vergleich der Heraklesfriese mit den wesentlich impressionistischeren Szenen der Domus Transitoria und deren Ansatz in den dritten Stil. Reiche Wände vierten Stils finden sich in Tablinum und Triclinium, jeweils mit gut erhaltenen Oberwänden mit reichen Architekturen mit Götterfiguren und flacheren Hauptzonen der Wände, die fast zerstört sind. Bescheidener sind die Reste in den übrigen Räumen. Die Frage, ob sie mit denen der beiden Haupträume gleichzeitig entstanden sind, ist wie in anderen Fällen (Vettierhaus) nicht sicher zu entscheiden.

Ein öffentliches Gebäude schließt sich westlich am Decumanus, gegenüber der noch nicht wieder freigelegten 'Basilica' an. Es handelt sich um einen überdachten Saal mit einer Art Cella an der Südseite. Diese ist mit einer Dekoration vierten Stils geschmückt. Die Hauptbilder der Seitenwände zeigen den sitzenden Herakles mit Athena und Hera bzw. Herakles vor einem Altärchen (Taf. XIV 20) und einen bewegten, davoneilenden Mann sowie eine sitzende weibliche Gestalt im Hintergrund, die als Poseidon und Amphitrite gedeutet worden sind, ohne daß typische Attribute zu erkennen wären. Vielleicht ist hier auch eine Lokalsage zu sehen, die sich auf den mythischen Stadtgründer bezieht. Die Frau scheint jedenfalls als Ortsnymphe zu deuten. Nach einer in dem Gebäude gefundenen Inschrift ist dieses als Collegium der Augustalen gedeutet worden (Maiuri, Andreae). A. de Franciscis hat jedoch neuerdings vorgeschlagen, darin in Analogie zu Pompeji das Lararium der Stadt zu sehen.

Weitere Malereifragmente, zu denen Gegenstücke schon in den bourbonischen Ausgrabungen gefunden worden waren, stammen aus dem Cardo III.

A. Maiuri, Ercolano (Itinerari 53, 1963^3) 38ff.
Ders., Ercolano e la Villa dei Papiri, Guida archeologica della città (1970) 12ff.
B. Andreae, Römische Kunst (1973) Abb. 75/6.
A. de Franciscis, Ercolano e Stabia (1974) 25.
A. Allroggen-Bedel, Das sogenannte Forum von Herculaneum und die bourbonischen Grabungen von 1739, CronErcol. 4, 1974, 97–109.
M. Manni, Le pitture della Casa del Colonnato Tuscanico, MonPittAnt. III Ercolano 2 (1975).

Die Grabungen von Stabiae, die 1950 durch die Initiative von L. d'Orsi wiederaufgenommen wurden, haben zur Entdeckung mehrerer Villen geführt, die zumeist schon von den bourbonischen Ausgräbern aufgedeckt und eines Teils ihrer Dekoration beraubt worden waren. Leider war es notwendig, auch einen großen Teil der neuentdeckten figürlichen Gemälde aus den Wänden zu lösen und zusammen mit vielen einzeln gefundenen Fragmenten in das neue Antiquarium von Stabiae zu bringen, so daß die Dekorationszusammenhänge noch mehr zerrissen wurden. Die bisher vorliegenden Publikationen sind nur Vorlagen oder Abbildungen von Einzelstücken; eine Untersuchung der ganzen Villen steht noch aus. Die Rekonstruktion der neu ausgegrabenen Wände mit den in Neapel befindlichen herausgeschnittenen Einzelstücken wird von A. Allroggen-Bedel vorbereitet.

Die wichtigsten Malereien sind in der Villa von S. Marco gefunden worden. Berühmt wurden vor allem die impressionistisch aufgelösten Malereien der oberen Porticus der Villa mit Deckenmalereien, unter denen ein Feld mit Himmelsglobus und den Jahreszeiten (Taf. XV 21) sowie weitere Felder mit dem Sturz des Phaeton, der von Victorien getragenen Minerva u.a. hervorzuheben sind, jeweils in einer komplizierten Umrahmung mit Stützfiguren und vielfältigen Bildfeldern. Die Wände zeigen vor allem in den Ornamenten noch Nachklänge dritten Stils. Die übrigen Räume, sowohl am unteren Peristyl als auch in Atrium und Bad, gehören ebenfalls in den vierten Stil. Nach F. L. Bastet sind sie etwas später entstanden als die des oberen Peristyls. Die Frage bedarf noch genauerer Untersuchung des Bestandes. Die Stuckreliefs der unteren Porticus scheinen neronisch. Unter den nicht sehr zahlreichen Einzelbildern sind hervorzuheben Ödipus mit der Sphinx und ein Landschaftsbild aus dem Atrium (jetzt im Antiquarium), Athletenfiguren im Caldarium des Bades (ebenfalls im Antiquarium), Europa auf dem Stier als Deckenbild sowie Einzelfiguren von Iphigenie und Perseus und ein schlecht erhaltenes Gelagebild, von dem eine Replik in der Villa dei Misteri existiert.

Noch umfangreicher ist die Villa von Varano, die von der ersten nur wenig entfernt oberhalb von Castellamare di Stabia liegt. Die früheste Phase ist hier durch zwei Cubicula mit einfachen Wänden späten zweiten Stils sowie Nebenräumen mit schematischen weißgrundigen Quaderwänden belegt. Ein großes schwarzgrundiges Atrium vierten Stils zeigt noch Nachklänge dritten Stils in den Ornamenten. Weiter ausgebildet scheint der vierte Stil in den übrigen Malereien, vor allem denen des großen Oecus mit Theseus und Ariadne an der Rückwand und großen Sockelfiguren, zu denen auch die bekannten Nereiden auf Seetieren in Neapel gehörten. Die anstoßenden Räume zeigen verschiedene Wandtypen vierten Stils, darunter eine gelbgrundige Architekturwand, ein Zimmer mit Rautenmuster, aus dem das bekannte Stück in Neapel stammt, und zwei durch zahlreiche Fenster geöffnete Triclinien mit Rankendekorationen. Aus einer dritten, wesentlich kleineren Villa in Carmiano kommen gelbgrundige Wände vierten Stils im Antiquarium mit Neptun mit Nereide und einer Replik des 'Triumphes des Bacchus' aus dem Frontohaus als Hauptbilder sowie Nilszenen als Sockel und eine Larariumsdekoration mit einer thronenden Athena.

A. Allroggen-Bedel, Herkunft und ursprünglicher Dekorationszusammenhang einiger in Essen ausgestellter Fragmente von Wandmalereien, in: Neue Forschungen in Pompeji, herausg. von B. Andreae und M. Kyrieleis (1975) 115f. bes. 119ff.

F. L. Bastet, Domus Transitoria II, BABesch. 47, 1972, 81ff.
O. Elia, Scoperta di dipinti a Stabia, Bd'A. 36, 1951, 40–47.
L. d'Orsi, Gli scavi di Stabia (1954).
Ders., Come ritrovai l'antica Stabia (1956/1962^2).
O. Elia, Pitture di Stabia (1957).
    Rez.: M. Pallottino, ArchCl. 12, 1960, 248–249.
        Ch. Picard, RA. 1961, 117–119.
        M. Renard, Latomus 20, 1961, 413–414.
K. Schefold, Das neue Museum von Castellamare di Stabia, AntK. 3, 1960, 46–47.
L. d'Orsi, Gli scavi archeologici di Stabia (1961^1–1971^5).
B. Andreae, in: Th. Kraus, Das römische Weltreich (1967) 209.
J. M. Croisille, Stabiana, in: Hommages à M. Renard III (1969) 163–170.
A. de Franciscis, Ercolano e Stabia (1974) 13ff.
H. Mielsch, Römische Stuckreliefs (RM.-Erg.-H. 21, 1975) 47f. 131f.

Der bedeutendste Fund an römischer Wandmalerei in den letzten Jahrzehnten ist wohl die Villa in Torre Annunziata, dem antiken Oplontis. Die wichtigsten Wände dieser Villa sind etwa gleichzeitig mit den 'Bühnenbildern' von Boscoreale entstanden, übertreffen sie aber durch die enormen Dimensionen. Daneben finden sich in dem Komplex, der zur Zeit des Vesuvausbruches gerade umgebaut wurde, auch spätere Malereien, darunter ein Caldarium, eine Wand des frühaugusteischen Kandelaberstils mit Herakles und den Hesperidenäpfeln als Hauptbild und einer Oberwand und Decke, die im vierten Stil erneuert scheint, sowie in dem inneren Peristyl eine schlichte Dekoration aus Feldern mit schräg geführten Zickzacklinien, wie sie auch sonst häufig für Nebenräume verwendet werden.

A. de Franciscis, La Villa romana di Oplontis, in: Neue Forschungen in Pompeji, herausgg. von B. Andreae und H. Kyrieleis (1975) 9–17.
Ders., Die römische Villa von Oplontis, Antike Welt 6, 1975, Nr. 3, 33–36.

Bei den Grabungen in den sogen. Sosandrathermen von Baiae wurden an verschiedenen Stellen Wandmalereien entdeckt. Die wichtigsten sind die der großen Porticus, deren Hauptzone von einer severischen Architekturmalerei überdeckt ist (vgl. u. S. 210). Die erhaltenen Teile der Oberwand gehören in den dritten Stil, wohl in dessen frühere Phasen, und zeigen inmitten flacher Architekturen auf weißem Grund ägyptisierende Figuren (Taf. X 13). Die Ausführung ist recht grob. Wesentlich feiner sind zahlreiche Fragmente von verschiedenen Wänden dritten Stils, die in einer Aufschüttung gefunden wurden. Auch hier finden sich wieder ägyptisierende Figuren (Taf. X 14). Eine Publikation und Rekonstruktion wird von W. Johannowsky vorbereitet.

In den oberen Teilen der Sosandrathermen ist schließlich eine einfache, schlecht erhaltene Dekoration vierten Stils gefunden worden (Inst.Neg. DAI Rom 73. 1721–25).

V. Tran Tam Tinh, Le culte des divinités orientales en Campanie (1972) 235–238. Taf. 69. 71,3.

Nicht näher bekannt sind Reste von Wandmalereien dritten Stils, die in Melito, Minori und Scafati gefunden worden sind.

P. Sestieri, FA. 15, 1960, 4446. 4513.
A. de Franciscis, FA. 24–5, 1969–70, 8317.

c) Italien außerhalb von Rom und Campanien

Außer an den traditionellen Ausgrabungsstätten sind Wandmalereien auch im übrigen Italien gefunden worden. Danach ist schon der zweite Stil über Süd-, Mittel- und Norditalien verbreitet. Das früheste Beispiel sind die Malereien des republikanischen Kapitols von Brescia, die ganze Wände mit Orthostaten in der Hauptzone der Wand, vorgesetzten Säulen und Vorhängen auf dem Sockel sowie Reste weiterer Wände zeigen. Sie gehören wohl noch in die frühe Phase des zweiten Stils (Greifenhaus).

M. Mirabella Roberti, in: Storia di Brescia I (1963) 248 m. Farbabb.
H. Blanck, AA. 1968, 559 Abb. 23.
H. Gabelmann, Das Kapitol von Brescia, JbZMusMainz 18, 1971, 138 Taf. 29.

Weiter entwickelt scheinen die Reste, die in Tivoli in der Nähe der Villa d'Este gefunden worden sind. Die vorspringenden Sockel, auf denen die Säulen stehen, entsprechen denen der Cubicula in der Villa dei Misteri.

D. Facenna, FA. 8, 1953, 3727 Abb. 92.

Wohl schon in die Phase IIa des zweiten Stils gehören die geringen Reste einer Nymphäumsdekoration mit Orthostaten, Quader- und Metopenfries, die in Bolsena gefunden worden sind.

A. Barbet, in: Fouilles de l'Ecole française de Rome à Bolsena (Poggio Moscini) II. Les architectures (1962–1967) (1971) 319–388.

In einem römischen Haus in der Via Fanti in Ancona wurde eine bemalte Exedra gefunden, die sich jetzt im Museum der Stadt befindet. Es ist eine Wand späten zweiten Stils mit Arkaden zwischen den lotosverzierten Säulen und Wasservögeln auf der Sockelzone. Die Malereien dürften etwa gleichzeitig mit denen der Casa di Livia entstanden sein.

G. Annibaldi, FA. 10, 1955, 4283.
B. Andreae, AA. 1959, 175. Abb. 47.
G. Annibaldi, EAA. Suppl. 1970, 58 s.v. Ancona mit Farbtaf. bei S. 56.

In zwei Häusern in Solunt sind Reste von Malereien zweiten bis vierten Stils entdeckt worden.

M. de Vos, Pitture e mosaico a Solunto, BABesch. 50, 1975, 195–224.

Eine Publikation von bedeutenden Resten einer Nillandschaft aus einer Villa in der Umgebung von Chieti aus augusteischer Zeit ist in Vorbereitung.

Alle genannten Stücke lassen sich ohne Schwierigkeiten in die aus Rom und Campanien erschlossene Entwicklung der Wandmalerei einfügen. Schwieriger scheint dies bei einigen Funden aus dem dritten und vierten Stil aus Oberitalien.

Die Reste von Kandelabern und Blütenranken aus der Villa rustica von Russi bei Ravenna scheinen gröber und stärker dekorativ über die Fläche verbreitet als die ähnlichen Beispiele in Pompeji.

G. A. Mansuelli, FelixRavenna Ser. 3, 15, 1954, 61ff. Abb. 9.
Ders., Bd'A. 41, 1956, 151–157. Abb. 2. 11.
K. Parlasca, Römische Wandmalereien in Augsburg (1956) 11.

Aus der Villa in Valdonega bei Verona stammt eine wahrscheinlich flavische Wand mit mehreren Reihen von übereinanderliegenden Bildfeldern mit Vögeln, Greifen, Stilleben usw., die ebenfalls in Campanien kaum Parallelen zu haben scheint.

B. Forlati Tamaro, La casa romana nel Veneto e una nuova scoperta a Verona, ArchCl. 10, 1958, 116–120.
B. Andreae, AA. 1959, 147.

Neben diesen 'ungewöhnlichen' Wänden stehen Funde wie der einer 'Theaterwand' in Aquileia, von der nur die unteren Teile erhalten sind. Sie dürfte jedoch eher in hadrianische Zeit gehören als in den vierten Stil.

G. Brusin, FA. 10, 1955, 4292 Abb. 111.

Möglicherweise sind diese Unterschiede auf lokale Werkstätten bzw. auf aus dem Zentrum eingewanderte Künstler zurückzuführen. Eine ähnliche Entwicklung, ebenfalls mit 'hauptstädtischen' Wandmalereien am Anfang der Entwicklung und Sonderformen bei der weiteren Verbreitung der Wanddekoration und der Ausbildung lokaler Werkstätten, die aber immer wieder von eingewanderten Künstlern angeregt werden, scheint in den nordwestlichen Provinzen vorzuliegen (s. u. S. 239). Eine Klärung auch der eventuellen Rolle Oberitaliens für die Entwicklung in den Provinzen könnte nur eine Sammlung und Untersuchung der zahlreichen gerade in jüngerer Zeit gefundenen kleinen Reste von Malereien liefern, wie sie für die Provinzen zum Teil schon vorhanden ist.

2. Publikationen älterer Funde

Ebenso wichtig, wenn nicht sogar dringender als die Publikation der Neufunde ist die Bearbeitung und Vorlage der alten Funde, vor allem aus den Vesuvstädten, aber auch von römischen Bauten wie der Domus Aurea. Aus den meist wieder zugeschütteten Grabungen des 18. Jhs. sind wenigstens die besten Malereien im Museum von Neapel erhalten, wenn auch aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen. Im 19. (und 20.) Jh. wurden aber nur in Ausnahmefällen Stücke aus den Wänden geschnitten, und nur ein Teil der Neufunde wurde – wie das Vettierhaus – wirksam geschützt. Da auch lediglich einige der Wände und Einzelbilder gezeichnet, photographiert und publiziert wurden, ist vieles völlig verloren, anderes aber – praktisch unpubliziert – noch am Ort oder in Zeichnungen und Photographien erhalten. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, einmal den ursprünglichen Kontext der Neapler Stücke zu rekonstruieren und diese in Photographien vorzulegen, was dadurch erleichtert wird, daß einige der Grabungen des 18. Jhs. in jüngster Zeit wieder freigelegt worden sind, zum anderen die Malereien der einzelnen Häuser unter Verwendung älterer Aufnahmen vorzulegen, bevor der Verfall weiter fortschreitet.

Der erste Versuch zur Rekonstruktion der Dekoration der einzelnen Häuser durch WARSCHER blieb unvollendet und steht heute nur als Manuskript zur Verfügung (DAI. Rom).

Ein topographisches Verzeichnis der Wände Pompejis, in dem, nach Häusern geordnet, die einzelnen Motive und eventuelle Publikationen listenmäßig gegeben werden und auch zahlreiche Stücke im Neapler Museum an ihren ursprünglichen Standort gesetzt sind, gab dann 1957 K. SCHEFOLD. Die neuen Grabungen sind darin erst zum Teil enthalten. Durch sein Tafelwerk 'Vergessenes Pompeji' machte SCHEFOLD dann nur in Photographien und Zeichnungen erhaltene oder bisher unpublizierte Bilder und Wände zugänglich. Besonders wichtig sind dabei die zahlreichen Dekorationen vierten Stils, die bisher nur selten in Photographien vorlagen. Erst Vorberichte sind publiziert über die Arbeiten von A. ALLROGGEN-BEDEL, die zahlreiche Dekorationen in Herculaneum, Stabiae und Pompeji rekonstruieren konnte, von denen im 18. Jh. Teile ins Neapler Museum gelangt waren. Voraussetzung für solche Rekonstruktionen ist die Publikation der Bestände an Malereien des Neapler Museums, von dem seit der Herausgabe des Real Museo Borbonico (1824–1857) kein Katalog erschienen ist. Das Tafelwerk von P. HERRMANN, Denkmäler der Malerei des Altertums, das zahlreiche Einzelstücke in Pompeji und Neapel vorgelegt hatte, wurde nach der letzten, von R. HERBIG herausgegebenen Lieferung 1954 eingestellt. Das Bilderheft von R. HERBIG 'Nugae Pompeianorum' enthält in der Mehrzahl unbedeutende Stücke, unter denen nur einige Fragmente dritten Stils (Taf. 31. 35–55) mit einem bacchischen Fries und Architekturen bzw. einer weiblichen Büste wichtig scheinen. An der Zuweisung der übrigen Fragmente an den dritten Stil scheinen Zweifel berechtigt. Einige Einzelstücke sind im Katalog der Pompeji-Ausstellung in Essen publiziert (G. CERULLI IRELLI).

Zahlreicher sind die Publikationen einzelner Häuser und ihrer Malereien. Erst 1953 konnte, von S. AURIGEMMA herausgegeben, das monumentale Werk von V. SPINAZZOLA über seine Grabungen 1910–1922 erscheinen. Es enthält die Publikation der Casa di Obellio Firmo mit ihren Malereien späten zweiten Stils (I 337ff.), vor allem aber die der Grabungen an der Via dell'Abbondanza, mit denen die modernen Ausgrabungstechniken begannen. Trotz ihres Umfangs bringt die Publikation aber leider nur eine Auswahl der Malereien der einzelnen Häuser. Behandelt werden die für die 'Volkskunst' und für die Religionsgeschichte wichtigen Fassadenmalereien, dann die einzelnen Häuser: Casa di Fabia (heute Casa dei Cei genannt), I 6,15, mit Malereien dritten Stils in den Räumen um das Atrium, vierten Stils im Garten (Nillandschaften, Tierjagden). Haus des Trebius Valens, III 2,1 mit einem Cubiculum späten zweiten Stils und drei Räumen im dritten Stil. Hier und im vorigen Haus ist die Einordnung der Malereien dritten Stils umstritten (s.u. S. 179). Berühmt geworden sind zwei weitere Häuser, das des Loreius Tiburtinus (bei SPINAZZOLA Ottavio Quartione genannt) und das des Cryptoporticus. Das erstere (II 2,3 nach heutiger Zählung) ist vollständig in viertem Stil ausgemalt, das zweite, I 6,3–4, enthält neben den bedeutenden Malereien zweiten Stils (um 40 v. Chr.) eine Reihe von zum Teil unvollendeten Dekorationen vierten Stils in den Räumen um das Atrium, die in das Jahr 79 n. Chr. gehören müssen und für die Chronologie des vierten Stils von Bedeutung sind. In beiden Häusern wurden Friese mit Darstellungen aus der 'Ilias' gefunden, die von F. Aurigemma in den abschließenden Kapiteln des Werkes beschrieben werden. Sie haben vor allem in der Diskussion um den Einfluß der Buchmalerei auf die Wanddekoration eine Rolle gespielt (s.u. S. 193f.). Es sind: 1. Ein Stuckfries flavischer Zeit im Lararium der Casa del Criptoportico mit Darstellungen vom Zweikampf, Tod und Lösung Hektors. 2. In der Cryptoporticus des Hauses in über 80 Einzelbildern des zweiten Stils, von denen ein Großteil erhalten ist, gemalte Illustrationen zu 'Ilias', 'Aithiopis' und 'Iliupersis', die beiden letzteren nur in wenigen Bildern. 3. Der wieder flavische Fries der Casa di Loreio Tiburtino zeigt in der oberen, größeren Zone Taten des Herakles, darunter die Eroberung Troias und das Nessosabenteuer, in der kleineren unteren Zone Iliasszenen. Publiziert sind in dem Werk von Spinazzola weiter die Malereien des Hauses des Pinarius Cerealis mit einer Theaterwand vierten Stils, in der unter anderem Orest und Pylades vor Thoas und Iphigenie im Tempel dargestellt sind, sowie einfachen Dekorationen vierten Stils, darunter eine Art Kassettenmuster als Oberwand. Die Malereien dritten Stils im Obergeschoß der Casa del Primo Cenacolo (IX 12,1–2) mit Resten von großen mythologischen Bildern (Bellerophon, Andromeda) sind durch die Bombardierungen während des Krieges zum größten Teil zerstört worden, ebenso die einfachen Malereien vierten Stils in der Casa di Arrio Crescente (Casa del Moralista) III 4,2–3, die weiter durch Feuchtigkeit stark gelitten haben. Die Epigramme des Tricliniums, nach denen das Haus seinen Namen erhalten hat, sind heute fast unkenntlich, ebenso die Mehrzahl der Malereien. In den vierten Stil gehören schließlich auch die Malereien der Fullonica Stephani I 6,7 mit schwebenden Jahreszeitenhoren in den Wandfeldern des Oecus. Hauptsächlich der Architektur gewidmet ist das Werk von A. Maiuri über die Casa di Loreio Tiburtino und die Villa di Diomede, die aber vor allem für die letztere wichtige Hinweise auf die Ausmalung gibt.

Im Anhang zu seiner Untersuchung des Epigrammzimmers in V 1,18 behandelte B. Neutsch auch die übrigen Malereien des Hauses, die in den dritten und vierten Stil gehören. Die auf die Museen von New York und Neapel verteilten Malereien der Villa von Boscotrecase, deren mythologische und idyllische Landschaftsbilder dritten Stils zu den qualitätvollsten römischer Malerei überhaupt gehören, wurden ausführlich untersucht von P. H. v. Blanckenhagen (vgl. u. S. 196). Die Bilder aus IX 5,18 und die geringen am Ort noch erhaltenen Reste der Gesamtdekoration bilden einen der wichtigsten Komplexe dritten Stils. Ihre Ausführung durch eine Werkstatt, der Bilder sogar durch eine Hand ist nachzuweisen. Am engsten verwandt sind die Bilder der Casa del Amore punito, ebenfalls aus dem späteren dritten Stil (F. Zevi). Eine aufführliche Untersuchung der Casa di Lucrezio Frontone ist angekündigt (F. L. Bastet und H. Brunsting). Die Dekorationen der Casa dei Dioscuri sind beschrieben und teilweise abgebildet in dem Werk von L. Richardson, das hauptsächlich der Untersuchung der Maler der einzelnen mythologischen Bilder gilt (vgl. S. 183). Publikationen weiterer Häuser sind geplant.

Noch weniger bekannt als die Grabungen in Pompeji sind die Ergebnisse der Grabungen in Herculaneum seit 1922. Von der monumentalen Grabungspublikation ist nur der erste Band erschienen, der sich mit der Architektur befaßt und nur einzelne Wanddekorationen abbildet (A. Maiuri). Vorberichte über die Grabung fehlen fast völlig.

Von den bisher publizierten oder beschriebenen Malereien gehören nur kleine Reste in den ersten und zweiten Stil (Fauces der Casa Sannitica, Cubiculum der Casa del Albergo). Auch der dritte Stil ist nur spärlich vertreten in Ausformungen, die keine Parallelen in Pompeji zu haben scheinen (Nebenräume der Palästra, Oberwand im Atrium und Oecus der Casa del Tramezzo di Legno). Unter den zahlreichen Wänden vierten Stils fehlen bisher 'Theaterwände'; besonders häufig scheinen monochrome Dekorationen mit leicht angedeuteten, flächigen Architekturen. Auführlich publiziert ist bisher nur die Casa del Atrio a Mosaico (G. Cerulli Irelli), deren überwiegend monochrome Wände (Taf. XVI 22) zusammen mit den eng verwandten der Casa dei Cervi typisch für die genannte Richtung sind. Nur wenige Zimmer (die kleinen Cubicula 6. 7. 11) haben noch farblich abgesetzte Durchblicke. Mythologische Bilder sind nur in wenigen Zimmern erhalten (Exedra mit Diana-Aktaion und Dirke).

Merkwürdigerweise sind bis auf die Häuser auf dem Palatin die Monumente römischer Malerei in Rom selbst in neuerer Zeit fast völlig unbeachtet geblieben. Von den Malereien von der Villa Farnesina sind nur einzelne Teile in Photographien publiziert, an neueren Untersuchungen existiert nur der Text in Helbig, Führer durch die Sammlungen in Rom (Andreae). Das Auditorium des Maecenas, eines der wenigen Beispiele dritten Stils in Rom, ist nicht in Photographien abgebildet. Von den Malereien der Domus Aurea sind nur einige Neufunde publiziert (s.o. S. 159), ferner von N. Dacos die schon in der Renaissance bekannten Teile. Von den Funden der zwanziger und dreißiger Jahre sind nur Teile verstreut veröffentlicht (s. Nash); eine Gesamtuntersuchung, die vor allem für eine Geschichte des vierten Stils wichtig sein könnte, fehlt bisher.

Das Nymphäum der Domus Transitoria ist erstmals ausführlich publiziert worden von F. L. Bastet, der nicht ganz überzeugend versucht, die mythologischen Szenen in der Decke mit einzelnen Homerstellen zu verbinden. Teile der herausgeschnittenen Fresken sind von A. Allroggen-Bedel im Neapler Museum wiederentdeckt worden.

A. Allroggen-Bedel, Malerei-Fragmente aus der Domus Transitoria in Neapel, BABesch. 48, 1973, 194.

Dies., Herkunft und ursprünglicher Dekorationszusammenhang einiger in Essen ausgestellter Fragmente von Wandmalereien, in: Neue Forschungen in Pompeji, herausgg. von B. Andreae und H. Kyrieleis (1975) 115–122.

Dies., Der Hausherr der 'Casa dei Cervi' in Herculaneum, CronErc. 5, 1975, 99–103.

B. Andreae, in: Helbig^4 2074 (zur Domus Transitoria). 2482 (zur Farnesina).

F. L. Bastet, Domus Transitoria I. II, BABesch. 46, 1971, 144–172; 47, 1972, 61–87.

Ders., Forschungen im Haus des M. Lucretius Fronto, in: Neue Forschungen in Pompeji, herausgg. von B. Andreae und H. Kyrieleis (1975) 193–197.

P. H. v. Blanckenhagen und Ch. Alexander, The Paintings from Boscotrecase (RM.-Erg.-H. 6, 1962).
G. Cerulli Irelli, Ercolano (1969).
Dies., Le pitture della Casa dell'Atrio a Mosaico (MonPittAnt. III Erc. I, 1971).
Dies., in: Pompeji, Leben und Kunst in den Vesuvstädten, Ausstellung Villa Hügel, Essen (1973) 153–198.
P. Ciprotti, Pitture pompeiane inedite, RendPontAcc. 30–1, 1957–9, 153–160 (zu Malereien aus IX 2,7–8 nach Zeichnungen).
N. Dacos, Fabullus et l'autre peintre de la Domus Aurea, DialA. 2, 1968, 210–226.
Dies., La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance (1969).
R. Herbig, Denkmäler der Malerei des Altertums, herausgg. von P. Herrmann, fortgef. von R. Herbig, Ser. 2 (1934–1954).
Ders., Nugae Pompeianorum, Unbekannte Wandmalereien des dritten pompejanischen Stils (Bilderh. des DAI. Rom 1, 1962).
Rez.: N. Dacos, AntCl. 32, 1963, 371–372.
K. Schefold, Gnomon 38, 1966, 220–221.
A. Maiuri, La Casa di Loreio Tiburtino e la Villa di Diomede (MonIt. II 1, 1947).
Ders., Ercolano, I nuovi scavi 1927–1958 I (1959).
E. Nash, Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom (1961).
B. Neutsch, Das Epigrammzimmer in der 'Casa degli Epigrammi' zu Pompeji und sein Wandbild 'Eros im Ringkampf mit Pan', JdI. 70, 1955, 155–184.
L. Richardson, Pompeii: The Casa dei Dioscuri and its Painters, MemAmAc. 23, 1955.
K. Schefold, Die Wände Pompejis, Topographisches Verzeichnis der Bildmotive (1957).
Ders., Vergessenes Pompeji. Unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge herausgegeben (1962).
Rez.: B. R. Brown, AJA. 68, 1964, 317–318.
J. M. Croisille, Latomus 22, 1963, 910–913.
W. J. T. Peters, Gnomon 36, 1964, 411–415.
G. Ch. Picard, RA. 1964, 225–226.
K. Schauenburg, Gymnasium 71, 1964, 574–575.
F. Wehrli, MusHelv. 21, 1964, 192.
V. Spinazzola, Pompei alla luce degli Scavi Nuovi di Via dell'Abbondanza (Anni 1910–1923) (1953).
Rez.: R. Herbig, GGA. 210, 1950, 169–180.
F. Zevi, La Casa Reg. IX 5,18–21 a Pompei e le sue pitture, StudMisc. 5, 1964.
Rez.: F. L. Bastet, BABesch. 40, 1965, 109–111.
H. Jucker, MusHelv. 25, 1968, 201.
L. Richardson, AJA. 69, 1965, 83–84.

Einzelne Fragmente und Bilder pompejanischer Wandmalerei in europäischen und außereuropäischen Museen sind an verschiedener Stelle publiziert worden. Sie sind vor allem dann wichtig, wenn es möglich ist, ihren alten Standort zu bestimmen. Unter diesen oft aus dem Kunsthandel stammenden Stücken befinden sich auch einige Fälschungen, so zwei Stücke im Museo Barracco, die von M. Cagiano de Azevedo als falsch erkannt worden sind, sowie zwei Friesfragmente im Louvre mit Orpheus-Eurydice-Adonis, die als voraugusteisch publiziert sind (Devambez), jedoch kaum vor dem späten 19. Jh. entstanden sein können. Zumindest stark übermalt scheinen auch Gartenmalereien in Schweizer Privatbesitz (Dörig).

M. Cagiano de Azevedo, Contributi, BollICR. 27–8, 1956, 178–181.
H. A. Cahn, Vor einem römischen Wandbild, Werkzeitung Geigy 14, 1956, 328–330.
Ders., Art of Ancient Italy, Etruscans and Romans, André Emmerich Gallery (1970) 58–60.
P. Devambez, Un fragment de fresque antique au Louvre, MonPiot. 45, 1951, 67–76.
J. Dörig, Art antique, Collections privées de Suisse Romande (1975) 370–372.
M. Hayes, Mount Holyoke College Art Collection, ArtJournal 22, 1962–3, 108–114 Abb. 3.
H. Mielsch, Römische Architekturterrakotten und Wandmalereien im Akademischen Kunstmuseum Bonn (1971).
  Rez.: F. L. Bastet, BJb. 173, 1973, 542f.
    F. Brein, Gnomon 46, 1974, 635.
    W. J. T. Peters, BABesch. 48, 1973, 230.
    R. Lunsingh Scheurleer, Gymnasium 82, 1975, 460f.
P. L. Near, Pompeian Phantasy, Arts in Virginia 7, 1, 1966, 30ff.
J. Ostrowski, Peinture romaine murale dans les collections du Musée national à Cracovie, PraCeA. 14, 1972, 61–68.
W. J. T. Peters, Roman Mural Painting in the Allard Pierson Museum, Amsterdam, BABesch. 39, 1964, 144–148.
Ders., Roman Mural Paintings in the Museo Meermanno Westreenianum, BABesch. 40, 1965, 84–89.
Tran Tam Tinh, Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie) du musée du Louvre (1974).
C. Vermeule, BMFA. 68, 1970, 209 Nr. 174.

Die zahlreichen in den letzten Jahrzehnten erschienenen Werke über römische Kunst oder über die Vesuvstädte, die sich auch mit der Malerei befassen, können hier nicht vollständig aufgezählt oder besprochen werden. Im folgenden ist eine Auswahl von Werken genannt, in denen sonst unpublizierte oder nicht in farbigen Abbildungen bekannte Malereien aufgenommen sind. Zu Äußerungen zu den Problemen der pompejanischen Malerei s. die folgenden Kapitel.

B. Andreae, Römische Kunst (1973).
R. Bianchi Bandinelli, Roma. L'Arte romana nel centro del potere (1969).
M. Brion, Pompeii and Herculaneum (1960).
G. M. A. Hanfmann, Roman Art (1964) 224ff.
H. v. Heintze, Römische Kunst (1969) 115–133.
Th. Kraus, Das römische Weltreich (Propyläen-Kunstgeschichte 2, 1967) 201ff.
Ders. und L. v. Matt, Lebendiges Pompeji (1973).
A. Maiuri, La peinture romaine (1953).
G. Picard, Roman Painting (1968).
R. Seider, Römische Malerei (1968).
A. Stenico, Die Malerei im Altertum II. Rom und Etrurien (1963).

N. B. Fast alle genannten Werke sind mit etwa entsprechenden Titeln in verschiedenen Sprachen publiziert.

3. Stilentwicklung und Chronologie

Die Chronologie der pompejanischen Wandmalerei ist trotz zahlreicher neuerer Untersuchungen noch in vielen Punkten umstritten oder ungeklärt. Das gilt sowohl für die Einteilung der Malereien in Maus vier Stile als auch für das

Verhältnis dieser Stile zueinander und schließlich auch für die absoluten Datierungen.

Maus vier Stile können heute als weitgehend anerkannt gelten. Zweifel wurden ausführlicher nur von O. Elia geäußert. Sie lehnte diese Einteilung der pompejanischen Wände als nichtssagend ab, zumal jeder 'Stil' völlig verschiedene Gruppen in sich vereine. Statt dessen scheidet sie eine frühe, hellenistisch beeinflußte Gruppe, die architektonisch geprägt ist, von einer eigentlich kampanisch-römischen, die auf der Wand als Malfläche basiert und um ein Mittelbild herum komponiert ist. Diese Scheidung entspricht der herkömmlichen in ersten und zweiten bzw. dritten und vierten Stil, bringt also wenig Neues. Die Komposition um ein Mittelbild ist nur für einen Teil der Dekorationen anwendbar. Die Ablehnung des Wortes 'Stil' für die Gruppen von Wandmalereien, die auch sonst gelegentlich in Diskussionen auftaucht, scheint eher ein Mißverständnis des verwendeten Begriffs zu sein. Stil bedeutet hier vor allem Dekorationssystem, innerhalb dessen eine Fülle von – persönlich und zeitlich bedingten – stilistischen Möglichkeiten gegeben ist. Mau versuchte aber auch nachzuweisen, daß die einzelnen Stile zeitlich aufeinander folgen. Damit wären sie auch künstlerischer Ausdruck einer Zeit. Dies ist vor allem für den dritten und vierten Stil seit Ippel und Curtius bestritten worden, die den vierten Stil direkt auf den zweiten folgen ließen und im dritten nur eine manierierte Nebenströmung sahen, die sich bis in die letzten Jahre Pompejis gehalten hätte. Dadurch rücken auch die späten Werke zweiten Stils bis in augusteische und claudische Zeit. Diese These wurde in letzter Zeit von Cagiano de Azevedo, Frova, Herbig und Tanassia vertreten.

Noch weiter in der Relativierung der Begriffe dritter und vierter Stil ging Ch. Dawson, der sie zwar als allgemein geläufig verwendet, eine scharfe Trennung der beiden Dekorationssysteme jedoch ablehnt und eine Einteilung in flächige und architektonisch gegliederte, geöffnete Wände vorzieht.

Diese Zweifel an Maus System haben sich in der Forschung der letzten Jahrzehnte nicht durchgesetzt. Einmal hatte Mau durch Untersuchung des Baubefundes bzw. der Schichtenfolge der Malereien an zahlreichen Beispielen nachgewiesen, daß die vier Stile zeitlich aufeinanderfolgen. Ein Gegenbeweis, d.h. eine Dekoration dritten oder zweiten über einer solchen vierten Stils, konnte trotz der zahlreichen Neufunde nicht erbracht werden. Zum anderen haben die Arbeiten von H. G. Beyen und seinen Schülern und von K. Schefold gezeigt, daß die Wanddekorationen sich logisch und schrittweise entwickeln und daß mit dieser Entwicklung der Dekorationssysteme auch ein entsprechender Wandel in Form und Gehalt der Einzelbilder und -motive verbunden ist. Die pompejanischen Stile können also auch als Zeitstile gefaßt werden. Ein Nebeneinander scheint nur in den Übergangszeiten möglich.

Nicht zu verkennen ist dabei, daß gerade aus dem Zusammenhang gerissene Einzelbilder oft nur schwer den einzelnen Stilen zuzuordnen sind – was sich besonders bei der Zusammenstellung auseinandergerissener Fundkomplexe zeigt (s.o. S. 172) – oder, daß sich etwa in Wänden vierten Stils Bilder finden, die man einzeln eher dem dritten Stil zuschreiben würde (s. Dawson 94). Dies kann jedoch mit der Technik der Wandmalerei ('Fleckenmalerei' für kleinformatige Bilder), dem Kopieren älterer Vorlagen für Einzelbilder oder Generationsunterschieden zwischen Dekorations- und Bildermalern, die in der Regel ja nicht identisch waren, genügend erklärt werden. Eine gewisse Relativierung der Stilbegriffe bedeutet schließlich auch die Tradierung einfacher Wandformen in Nebenräumen, die häufig nur in den Ornamenten an die 'Stile' der Haupträume angeglichen sind. Dies beginnt schon im zweiten Stil (Beyen, Wanddekorationen, pass.), wird aber, wie V. M. Strocka gezeigt hat, im dritten und vierten Stil besonders häufig. Berücksichtigt man diese Einschränkungen, so scheinen bisher keine beweiskräftigen Argumente für die Ablehnung der vier Stile vorgebracht worden zu sein.

H. G. Beyen, Das stilistische und chronologische Verhältnis der letzten drei pompejanischen Stile, Antiquity and Survival 2, 1957, 349–364.
Ders., Pompeiani, stili, in: EAA. 6 (1965) 356–366.
M. Borda, La pittura romana (1958).
M. Cagiano de Azevedo, Bd'A. 34, 1949, 148f.
Ch. Dawson, Romano-Campanian Mythological Landscape Painting (1944, 1965^{2}) IX. 94.
O. Elia, Nota per uno studio della decorazione parietale a Pompei, in: Pompeiana, Raccolta di studi per il secondo Centenario degli scavi di Pompei (1950) 97–110.
A. Frova, L'arte di Roma e del mondo romano (1961) 381 ff.
R. Herbig, 'Schön wie von der Hand der Gratien'. Der dritte Stil in der pompejanischen Wandmalerei, RM. 69, 1962, 172–187.
Ders., Nugae Pompeianorum, Unbekannte Wandmalereien des dritten pompejanischen Stils (1962) bes. 15.
K. Schefold, Vergessenes Pompeji (1962).
V. M. Strocka, Pompejanische Nebenzimmer, in: Neue Forschungen in Pompeji, herausgg. B. Andreae und H. Kyrieleis (1975) 101–106.
A. M. Tamassia, La pittura nell'età di Augusto, ArtAntMod. 4, 1958, 319–333; 5, 1959, 17–36.

N. B. Vgl. auch die oben S. 176 genannten Werke über Pompeji oder zur römischen Kunst, die alle Maus System verwenden.

Die absolute Chronologie des dritten und vierten Stils ist noch in vielen Punkten strittig, ebenso die relative Einordnung einiger Gruppen von Wandmalereien. Der Beginn des dritten Stils wird heute allgemein in das vorletzte Jahrzehnt des 1. Jhs. v. Chr. gesetzt. Als Fixpunkt dient dabei vor allem die Dekoration der Grabkammer der Cestiuspyramide (Taf. III 3), die vor 12 v. Chr. entstanden sein muß. Die Datierungen der Malereien von der Villa Farnesina, die dem spätesten zweiten Stil angehören und schon den Übergang zum dritten zeigen (Oecus C, s. Andreae, in: Helbig^{4} 2482), auf 20 oder 19 v. Chr. und die Deutung der Villa als die der Julia und des Agrippa (H. G. Beyen) ist möglich, aber nicht sicher zu beweisen. Der sog. Kandelaberstil, der als Übergangsform zwischen zweitem und drittem Stil neben dem frühen dritten Stil hergeht, ist von M. de Vos untersucht worden, die die spätesten Beispiele (Casa del Centenario, vor 15 n. Chr.) in die ersten Jahre des 1. Jh. n. Chr. setzt, die frühen Beispiele, wie Casa di Obellio Firmo und Caserma dei Gladiatori (von Beyen noch zum zweiten Stil gerechnet), bald nach 20 v. Chr. Über die Chronologie des dritten Stils sind zur Zeit mehrere ausführliche Untersuchungen in Vorbereitung (F. L. Bastet, M. de Vos, H. Erhardt). Publiziert sind bisher nur Vorberichte. In diesen wie in früheren

Versuchen (Beyen, Schefold, Zevi) scheint die Entwicklung des Stils in groben Zügen übereinzustimmen: In den frühen Wänden wird der Realitätscharakter der Architekturen zunehmend abgebaut, die Wand wird völlig flächig und mit Ornamenten überzogen, die nur noch lose an die alte architektonische Einteilung anknüpfen. Der irreale Charakter dieser Wände wird – besonders deutlich in Boscotrecase – dadurch verstärkt, daß der farbige Grund als Wand und in den Bildern und Vignetten mit Landschaften als Hintergrund und Luftraum verstanden werden kann. Im reifen dritten Stil werden die Architekturelemente wieder robuster, die Kandelaber verschwinden, die Oberzone der Wand kann abgetrennt werden (IX 5,18). Danach wird zuerst die Oberzone durch einzelne Architekturelemente aufgelockert, dann auch die ganze Wand durch Zwischenfelder (Lucretius Fronto, Caecilius Iucundus). Diese sind aber nicht wie im zweiten Stil als reale Durchblicke zu verstehen, sondern als phantastische Spielerei. Diese Auffassung wird dann im vierten Stil auf die ganze Wand übertragen. In der Einordnung einzelner Wände und einer genauen Unterteilung des vierten Stils in einzelne Phasen bestehen viele Unterschiede, die hier nicht aufgeführt werden können, zumal die Vorberichte meist noch ohne Begründung sind. Da keine Anhaltspunkte für absolute Datierungen nach 12 v. Chr. existieren, sind die vorgeschlagenen Daten kaum zu sichern.

Die Datierung der Villa von Boscotrecase kurz nach 11 v. Chr. durch Graffiti und Ziegelstempel (v. Blanckenhagen) wird von Schefold und Bastet nicht anerkannt, die die Villa aus stilistischen Gründen erst um 10 n. Chr. ansetzen. Die Datierung der späten Beispiele des dritten Stils hängt davon ab, ob man den vierten Stil mit Beyen, Bastet und anderen um 45 beginnen läßt oder erst in neronischer Zeit (s. u.).

K. Schefold hat eine Reihe von Dekorationen dritten Stils (Villa Imperiale, Sacerdos Amandus, Casa del Frutteto) als vespasianische Nachahmungen frühen dritten Stils bezeichnet. P. H. v. Blanckenhagen hat diese Spätdatierungen bestritten. Er sieht wie andere Autoren in der Villa Imperiale ein Werk frühen, in den beiden anderen Beispielen ein Werk späten dritten Stils. Beweise für eine Nachahmung des dritten Stils unter Vespasian lassen sich bisher ebensowenig erbringen wie für eine Fortdauer des dritten Stils parallel zum vierten (s. o.). Es erscheint methodisch bedenklich, einzelne Dekorationen nur aus stilistischen Gründen als unechten oder nachgeahmten dritten Stil zu bezeichnen, solange der dritte Stil als Ganzes noch so wenig erforscht ist und folglich das Spektrum der möglichen Varianten vor allem in den Spätphasen kaum abgeschätzt werden kann. Da bisher außerstilistische Anhaltspunkte fehlen, sind abgesehen von Reparaturen älterer Wände genaue Nachahmungen älterer Dekorationsweisen nicht gesichert. Beyen nimmt besonders für Herculaneum die Weiterverwendung von Elementen dritten Stils an, ebenso die Nachahmung zweiten Stils. Es sind dies jedoch wesentlich freiere Umbildungen als die von Schefold angenommenen Kopien (BABesch. 31, 1956, 57).

Der Übergang vom dritten zum vierten Stil ist von H. G. Beyen und F. L. Bastet gezeigt worden. Schefold lehnt (Vergessenes Pompeji, 116. 183) solche Versuche ab, da die pompejanischen Stile künstlerische Neuschöpfungen seien, zwischen denen es keine Übergänge geben könne.

Umstritten ist aber vor allem der Zeitpunkt, in dem der vierte Stil beginnt, und seine Gliederung in einzelne Phasen. BEYEN und andere versuchten nachzuweisen, daß der vierte Stil schon in den vierziger Jahren beginne, während SCHEFOLD ihn für eine neronische Neuschöpfung erklärt, die im Zusammenhang mit den Palastbauten des Nero stehe, und Beispiele vierten Stils in Pompeji vor dem Erdbeben von 62 für unmöglich hält. Die Diskussion ist hier noch nicht abgeschlossen; gegen die meisten vorgebrachten Argumente lassen sich Einwände erheben. Bevor nicht mehr einzelne Häuser und vor allem die Domus Aurea mit ausführlicher Bauuntersuchung publiziert sind, ist hier wohl auch keine Sicherheit zu gewinnen. Nicht stichhaltig ist BEYENS Datierung der Ädiculen im Grab des Pomponius Hylas in spättiberische Zeit, die er als Anhaltspunkt für den Beginn des vierten Stils nimmt. Diese Ädiculen (Taf. V 7,8) können vielmehr erst in vespasianischer Zeit entstanden sein (MIELSCH, Röm. Stuckreliefs, 70). Für claudische Datierungen von Wänden vierten Stils sind neuerdings mehrere Argumente vorgebracht worden. F. L. BASTET hat auf die Ziegelstempel *NARCISSI AVGVSTI* in der Villa von S. Marco (s.o. S. 168) hingewiesen und datiert danach das obere Peristyl der Villa in claudische Zeit. Die gleichen Ziegelstempel wurden zusammen mit Ehreninschriften claudischer und späterer Zeit in der sog. Basilica von Herculaneum gefunden (A. ALLROGGEN-BEDEL). Möglicherweise sind daher auch die bekannten Bilder aus der Basilica im Museum in Neapel (Theseus-Minotaurus, Achill-Chiron) schon claudisch zu datieren. Eine Restaurierung späterer Zeit ist aber hier genausowenig ausgeschlossen wie eine wenig spätere Verwendung der Ziegel. Sicher in den vierten Stil gehören sowohl die Malereien in der Domus Transitoria als auch der Domus Aurea. In beiden scheint der vierte Stil schon voll ausgeprägt, so daß seine Anfänge zumindest in die Frühzeit des Nero fallen müssen. In Pompeji sind bisher nur wenige Beispiele vor 63 nachgewiesen. H. LAUTER-BUFE hat durch eine genauere Untersuchung der Ala h des Vettierhauses MAUS Beobachtung bekräftigen können, daß die Ala h schon vor dem Erdbeben, das eine Reparatur des seitlichen Pfeilers notwendig machte, in einen Schrank umgebaut worden war, ihre Dekoration also vor 63 entstanden sein muß.

K. SCHEFOLD hat hier wie in anderen Fällen, in denen MAU aus Erdbebenschäden auf eine Datierung vor 63 geschlossen hatte, ein Erdbeben kurz vor 79 als Ursache vermutet. Damit werden auch Erdbebenschäden auf Wänden dritten Stils (z.B. I 6,11), die nach SCHEFOLD vespasianisch sind, erklärt. Solange das überlieferte Erdbeben als Erklärung des Baubestandes ausreicht, ist die Annahme eines zweiten aber willkürlich. Wenn z.B. in IX 7,19, VII 2,45, VI 15,6 zwei Phasen vierten Stils übereinander liegen, so scheint – falls überhaupt ein Erdbeben als Erklärung nötig ist – das erste Erdbeben als Ursache für die Reparaturen naheliegend; ein 'Beweis' für das zweite (RM. 64, 1957, 152) kann nur dann darin gesehen werden, wenn vierter Stil vor 63 a priori ausgeschlossen wird. Die These, daß es in Pompeji keinen vierten Stil vor 63 gebe, ist also nicht haltbar.

Auch über die Entwicklung des vierten Stils sind die Meinungen geteilt. L. CURTIUS, der als erster eine Entwicklung aufzuzeichnen suchte (Die Wandmalerei Pompejis, 140–200), hatte vier Gruppen geschieden, in denen sich die illusionistische Auflösung der Wand allmählich bis zu den sog. Theaterwänden hin steigere. Die gleiche Ansicht vertrat H. G. BEYEN, der seine Ergebnisse nur in kurzen Vorberichten vorlegen konnte. Eine völlig andere Sicht der Entwicklung gab dann K. SCHEFOLD, der in 'Wände Pompejis' und 'Vergessenes Pompeji' das ganze bekannte Material einordnete. Er setzt eine illusionistische 'barocke' Phase neronischer Zeit (z.B. Vettierhaus: Atrium, Oecus und Peristyl; Haus der Dioskuren: Peristyl; Macellum; Exedra in Casa del Poeta Tragico; 'Theaterwände' in I 3,25, VI 7,23 und III 4,4) an den Anfang der Entwicklung. Darauf folge im Vespasianischen eine Verfestigung nicht nur in der Malweise der Einzelfiguren und Motive, sondern auch in der Wandaufteilung. Neben Weiterbildungen der neronisch aufgelösten Wände stehen Dekorationen des Felderstils mit durch Schablonen gerahmten Feldern, die durch Durchblicke oder Kandelaber getrennt sind, weiter monochrome Wände mit angedeuteten Architekturen, Tapetenmuster und ähnliches sowie große Figurenwände, meist als Gartendekoration. Die Trennung von Neronischem und Vespasianischem, wie sie SCHEFOLD vornimmt, ist grundsätzlich fast durchweg anerkannt worden, jedenfalls in den publizierten Äußerungen. Das gilt aber nur für die Charakterisierung des Neronischen als illusionistisch, des Vespasianischen als klassizistisch verhärtet. Fraglich scheint aber, ob die Wände des vierten Stils wirklich in die genannten Gruppen gegliedert werden können. Abgesehen von den strittigen Übergangsformen eventuell schon claudischer Zeit sind möglicherweise fast alle genannten Wandtypen schon in neronischer Zeit vertreten. Eine Scheidung von Neronischem und Vespasianischen ließe sich dann nur nach der Malweise der Einzelmotive, den Ornamenten usw. treffen, nicht nach den verwendeten Gliederungssystemen. Für diese Modifizierung sind folgende Argumente vorgebracht worden:

1. In der Domus Aurea sind fast alle Wandtypen des vierten Stils (Theaterwände, Felderstil, monochrome Wände) vertreten. Nur die Ornamente unterscheiden sich durch lebendigere und lockerere Ausführung von der Mehrzahl der Beispiele vierten Stils in Pompeji (BASTET). Die neueren Versuche, die Ausmalung der Domus Aurea (SCHEFOLD, RM. 72, 1965, 125ff.) oder wenigstens die des Ostflügels (F. COARELLI, Guida archeologica di Roma [1974] 199ff.) für vespasianisch zu erklären, übergehen sowohl die von G. ZANDER für die Umgebung des Nymphäums geklärte Baugeschichte, die keine zwei getrennten Anlagen erkennen läßt, wohl aber spätere Umbauten und Neudekorationen (s.o. S. 159), als auch die Politik des flavischen Kaiserhauses, das vor allem mit der Errichtung des Colosseums die Ressentiments der römischen Bevölkerung gegen Neros Palastanlage auszunutzen suchte. Otho hat nach Suetons Nachricht (Otho 7) zwar große Summen für die Vollendung der Domus Aurea ausgesetzt, ließ vom gleichen Geld aber Neros Standbilder wieder aufstellen, versuchte sich also dadurch als Nachfolger zu legitimieren. Aus Suetons Beschreibung (Nero 31) geht schließlich hervor, daß die Anlage schon vor 69 bewohnt und folglich in den wesentlichen Teilen fertiggestellt gewesen sein muß.

2. Ein ähnliches Problem stellt sich für die Ausmalung der einzelnen Häuser in Pompeji. Im Vettierhaus hatte K. SCHEFOLD verschiedene Phasen unterschieden, die von neronischer Zeit (Atrium, Oecus, Peristyl) bis ans Ende des Vespasianischen (nicht ausgemalte Nebenräume um v) reichen sollten. Dem ent-

spricht eine zunehmende Verfestigung der ursprünglich illusionistischen Wände. Demgegenüber hat H. Lauter-Bufe betont, daß die Nebenräume eine weiße Putzschicht haben, die nicht für eine spätere Bemalung vorgesehen sei, und daß es unwahrscheinlich sei, daß man etwa mit der Bemalung des Prothyrons bis in vespasianische Zeit gewartet habe. Vielmehr soll die ganze Dekoration des Hauses in einem Zuge fertiggestellt worden sein. Das würde bedeuten, daß nach 63 von den Gliederungssystemen her keine Entwicklung festzustellen wäre. Diese wäre vielmehr nur an Einzelformen sichtbar. Die Frage, ob es möglich ist, Dekorationen gleichen 'Stils' in einem Haus nach stilistischen Kriterien in Entwicklungsphasen zu gliedern und unterschiedlich zu datieren, scheint noch nicht gelöst. Notwendig dazu wären wohl vor allem Untersuchungen der einzelnen Räume auf Werkstätten mit Hilfe der verwendeten Ornamente und technischer Indizien wie Putzschichten usw. Vorläufig ist die Annahme, daß ein Haus oder wenigstens große Teile davon in der Regel in einem Zug dekoriert wurden, einleuchtender. Viele als Ausdruck einer Entwicklung gedeutete Unterschiede zwischen der Dekoration einzelner Räume eines Hauses sind gerade im vierten Stil wohl nur durch die mehr oder minder große Bedeutung der Räume und den entsprechenden Aufwand zu erklären (s.o. S. 178). An den Einzelbildern zeigt auch Lauter-Bufe eine zunehmende Verfestigung und Verhärtung in vespasianischer Zeit auf.

3. Bei der mit der Wandmalerei eng verwandten Gattung der Stuckreliefs ergibt sich ein ähnliches Bild der Entwicklung im Neronischen und Vespasianischen, d.h. Verwendung gleicher Wandtypen, aber unterschiedliche Ausführung (Mielsch).

Falls diese Modifizierung von Schefolds Sicht des vierten Stils zutrifft, wäre auch Beyens Unterteilung in frühe und späte Gruppen eher als abstraktes Schema zu verstehen, da die einzelnen Gliederungstypen innerhalb kurzer Zeit ausgebildet worden sein müßten. Eine Klärung der Frage wird, wie gesagt, erst nach entsprechenden Vorarbeiten möglich sein.

A. Allroggen-Bedel, Das sogenannte Forum von Herculaneum und die borbonischen Grabungen von 1739, CronErcol. 4, 1974, 97–109.

F. L. Bastet, Wann fing der vierte Stil an?, BABesch. 39, 1964, 149–155.

Ders., Domus Transitoria II, BABesch. 47, 1972, 61–87, bes. 80ff.

Ders., Forschungen im Haus des M. L. Fronto, in: Neue Forschungen in Pompeji, herausg. von B. Andreae und H. Kyrieleis (1975) 193–197.

H. G. Beyen, Les domini de la Villa de la Farnesine, in: Studia Vollgraff (1948) 3–11.

Ders., Die grüne Dekoration des Oecus am Peristyl der Casa del Menandro, NederlKunsthist-Jaarb. 5, 1954, 199–210.

Ders., A propos of the 'Villa Suburbana' ('Villa Imperiale') near the Porta Marina at Pompei, BABesch. 31, 1956, 54–57.

Ders., Das stilistische und chronologische Verhältnis der letzten drei pompejanischen Stile, Antiquity and Survival 2, 1957, 349–364.

Ders., Pompeiani, stili, EAA. 6 (1965) 356–366.

P. H. v. Blanckenhagen und Ch. Alexander, The Paintings from Boscotrecase (RM.-Erg.-H. 6, 1962).

P. H. v. Blanckenhagen, Daedalus and Icarus on Pompeian Walls, RM. 75, 1968, 106–143, bes. 120. 129[47].

A. W. Byvanck, La dernière période de l'histoire de Pompéi, BABesch. 28, 1953, 24–27.

M. und A. de Vos, Scavi Nuovi sconosciuti (I 11,14; I 11,12): pitture memorande di Pompei. Con una tipologia provvisoria dello stile a candelabri, MedNedInstRome 37, 1975, 47–85.
H. Lauter-Bufe, Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken (o. J.) 86ff.
M. Manni, Le pitture della Casa del Colonnato Tuscanico (MonPittAnt. III, Ercolano II, 1975).
H. Mielsch, Römische Stuckreliefs (RM.-Erg.-H. 21, 1975) 39–72.
Ders., Neronische und flavische Stuckreliefs in den Vesuvstädten, in: Neue Forschungen in Pompeji, herausg. von B. Andreae und H. Kyrieleis (1975) 125–128.
W. J. T. Peters, Landscape in Romano-Campanian Mural Painting (1963) bes. 68ff.
K. Schefold, Der vespasianische Stil in Pompeji, BABesch. 24–6, 1949–51, 70–75.
Ders., Pompejanische Malerei, Sinn und Ideengeschichte (1953).
Ders., Pompeji unter Vespasian, RM. 60–61, 1953–54, 107–125.
Ders., Zur Chronologie der Dekorationen im Haus der Vettier, RM. 64, 1957, 149–153.
Ders., Die Wände Pompejis (1957) bes. 2–7.
Ders., Vergessenes Pompeji (1962).
Ders., Probleme der pompejanischen Malerei, RM. 72, 1965, 116–126.
F. Zevi, La casa Reg. IX. 5,18–21 a Pompei e le sue pitture, Stud. Misc. 5 (1960–61).

N. B. Vgl. auch die o. S. 176 und 178 genannten Werke.

4. Werkstätten

Das Problem der Werkstätten und einzelnen Maler wurde in neuerer Zeit mehrfach in Angriff genommen. Eine umfassende Untersuchung der pompejanischen Malereien 4. Stils, wie sie H. G. Beyen begonnen hatte – für die früheren Perioden scheint das erhaltene Material nicht umfangreich genug –, fehlt jedoch noch.

Die vorliegenden Teilversuche gehen von unterschiedlichen Standpunkten aus, die mit dem 'Originalitätsproblem' (s. u. S. 189) zusammenhängen. Behandelt werden jeweils nur die figürlichen, vorzugsweise mythologischen Bilder.

M. Gabriel schreibt ihren vier Meistern nicht nur die Ausführung, sondern auch die Erfindung der bedeutendsten Bilder aus der 'Basilika' von Herculaneum, aus der Casa del Poeta tragico und aus der Casa del Citarista zu, wobei sie in Anlehnung an Kleins Theorien die Maler vor allem durch plastische Werke inspiriert sieht.

C. L. Ragghianti verbindet eine ähnlich hohe Meinung von der Originalität der pompejanischen Maler mit heftiger Polemik gegen die Kopienforschung. Die von ihm vorgeschlagenen Maler basieren jedoch häufig auf oberflächlichen Ähnlichkeiten, wobei unterschiedliche Entstehungzeiten (von bis zu hundert Jahren) übersehen werden.

Die überzeugendere Gegenposition vertritt H. G. Beyen, der vor allem die Malereien des Vettierhauses untersucht und ihrer Werkstatt verschiedene andere Malereien in der Casa del Naviglio und der Casa dei Dioscuri zuschreibt sowie eine zweite, auch in Herculaneum tätige Werkstatt konstituiert. Für ihn wie für L. Richardson, der bei seiner Besprechung der Casa dei Dioscuri sieben dort und in anderen Häusern tätige Maler scheidet, sind die Malereien freie Kopien oder Umgestaltungen früherer Vorbilder. Die Ergebnisse stimmen bei beiden

Autoren nicht immer überein (s. Beyen zu Richardson). Zwei Malerpersönlichkeiten in der Domus Aurea scheidet N. Dacos.

Es fehlt bislang ein Versuch, Werkstätten mit Hilfe der Gliederungssysteme und der verwendeten Ornamente der Gesamtdekoration zu konstituieren, bei dem weniger subjektive Ergebnisse zu erwarten wären. Erst auf dieser auch für das chronologische Problem wichtigen Grundlage (vgl. o. S. 182) scheint eine Untersuchung der figürlichen Bilder in ihrem Verhältnis zueinander und in dem ihrer Maler zu der Gesamtwerkstatt lohnend.

H. G. Beyen, The Workshops of the 'Forth Style' at Pompeii and its Neighbourhood, in: Studies van Hoorn (1951) 43–65.
N. Dacos, Fabullus et l'autre peintre de la Domus Aurea, DialA. 2, 1968, 210–226.
M. M. Gabriel, Masters of Campanian Painting (1952).
  Rez.: M. Bieber, ClW. 46, 1952/3, 90–92.
    O. J. Brendel, ArtB. 36, 1954, 235–238.
    D. Levi, Bd'A. 40, 1955, 93.
    A. Rumpf, AJA. 58, 1954, 346–347.
C. L. Ragghianti, Personalità di pittori a Pompei, Crd'A. 3, 1954, 202–238.
Ders., Pittori di Pompei (1963).
Ders., The Painters of Pompeii (1964) (= Übersetzung des Textteils).
Ders., Maler aus Pompeji (1965) (= Übersetzung des Textteils).
  Rez.: J. M. Croisille, RBelgPhilHist. 44, 1966, 88–91.
L. Richardson, Pompei: The Casa dei Dioscuri and its Painters (MemAmAc. 23, 1955).
  Rez.: H. G. Beyen, Gnomon 31, 1959, 528–533.
    P. W. Lehmann, Archaeology 12, 1959, 214.
    J. Marcadé, REA. 58, 1956, 398–400.
    J. M. C. Toynbee, Antiquity 31, 1957, 182.

5. Technik der Wandmalerei

Der Streit über die Technik der pompejanischen Wandmaler ist so alt wie die Ausgrabungen und kann auch heute noch nicht als endgültig gelöst gelten. Selbst zahlreiche Beobachtungen bei modernen Restaurierungen, chemische und mikroskopische Analysen und Rekonstruktionsversuche haben keine allgemein anerkannten Ergebnisse gebracht. Die möglichen Maltechniken (Fresko, Tempera und Enkaustik) werden zudem in den verschiedensten Varianten rekonstruiert.

Gesichert sind einige neue Beobachtungen über den Wandverputz. Restaurierungen bei der Casa di Livia und bei der Farnesina (Cagiano de Azevedo) haben gezeigt, daß sowohl Sand- als auch Marmorputz in jeweils drei Schichten aufgebracht sind – entsprechend Vitruvs Beschreibung. Für Pompeji und Herculaneum schließt S. Augusti mehr als zwei Schichten (Sand- und Marmormörtel) aus, andere haben sie an erhaltenen Beispielen nachgewiesen (Klinkert), was darauf hindeutet, daß es sich um Proben aus verschiedenen Zeiten handelt. Die in flavischer Zeit weit verbreitete, einfachere und damit wohl billigere zweifache Schichtung ist im zweiten und dritten Jh. allgemein. Wichtig auch für die Technik der Bemalung ist der Nachweis, daß bei der Casa di Livia und der Farnesina der Oberputz in 'Tagewerken' aufgebracht wurde, die sich über größere Flächen erstrecken und die großen mythologischen Bildfelder, aber nicht die Pinakes berücksichtigen. Entsprechende Einteilungen in vertikale Zonen finden sich in Pompeji. Bei den mythologischen Bildern von Boscotrecase hebt sich der Grund durch sorgfältigere Vorbereitung von der umgebenden Dekoration ab. Daraus ist wohl zu schließen, daß für die mythologischen Bilder, aber nur für diese, Spezialisten eingesetzt wurden. Die Freiheit gegenüber Vorlagen bei der Wandeinteilung zeigen die während des Malvorgangs vorgenommenen Änderungen bei der Casa di Livia und die – unpublizierte – flüchtige Rötelskizze in kleinem Format einer Wandeinteilung zweiten Stils in der Villa in Oplontis, die dann im Nebenraum verändert ausgeführt ist. Beides spricht gegen die Annahme einer Art Musterbücher für ganze Wände.

Die Vorbereitung des Malgrundes (einschließlich Tagewerke), Vorritzungen und Hilfslinien untersuchten A. BARBET und C. ALLAG. Danach werden Architekturen und Ornamente fast immer mit vorgeritzten Linien gemalt, bei figürlichen Bildern ist zuerst die Vorzeichnung mit Ocker die Regel, dann die Ritzung. Die Beobachtung, daß die Hilfslinien immer in noch feuchten Putz eingeritzt sind, spricht gegen die Rekonstruktion von Techniken, die einen trockenen Grund verlangen.

Über die Maltechniken gibt es in neuerer Zeit folgende Ansichten:

1. Fresko: Es umfaßt alle Verfahren, bei denen aus der Reaktion von gebranntem Kalk mit der Kohlensäure der Luft eine Schicht aus kohlensaurem Kalk entsteht, die die Farben bindet. Dabei kann der Untergrund feuchter Putz sein, der den gebrannten Kalk enthält. Diese 'buon fresco' Methode ist nach CAGIANO DE AZEVEDO die normale. Bei Farnesina und Casa di Livia ist die Grundfarbe jeweils schon mit der obersten Putzschicht aufgebracht, die aus Alabasterstaub besteht und besonders polierfähig ist. Üblich ist sonst Marmor. Darauf wird dann mit Kalkfarben gemalt, also ohne Bindemittel.

Der gebrannte Kalk kann auch in einer dünnen Schicht von Kalkmilch enthalten sein, die auf einen trockenen Untergrund aufgetragen wird. Diese Art findet sich meist bei späten Restaurierungen, kaum vor severischer Zeit.

Schließlich kann auch mit Kalkfarben auf trockenem Untergrund gemalt werden. Dies ist nach G. PAPADOPOULOS bei den Malereien von Boscotrecase der Fall. Dagegen sprechen allerdings die Tagewerke, die bei einer solchen Technik nicht notwendig wären. Nach CAGIANO DE AZEVEDO wird diese nur angewendet für letzte Retuschen bei schon trockenen Wänden oder um einzelnen gemalten Teilen Relief zu geben (bei noch feuchter Wand würden diese Farben einziehen).

2. Tempera: Hier werden die Farben mit einem organischen Bindemittel aufgetragen, und zwar auf trockenen Grund. Nach den Untersuchungen von S. AUGUSTI ist dies die durchgängige Technik in Campanien. Als Bindemittel dient danach eine verseifte Kalklösung, die mit Wachs versetzt wird. Ihre Verbindung mit den Farben verhütet die Zerstörung zahlreicher Farben durch den Kalk. Überdies ermöglicht sie die hochglänzende Politur der Wände. Hingegen hält CAGIANO DE AZEVEDO diese Malweise nur auf feuchtem Grund für möglich und verweist – wohl zu Recht – auf die sonst unerklärlichen Tagewerke. Die Temperamalerei – mit anderen Bindemitteln – ist nach ihm erst in der Spätantike in der Wandmalerei verbreitet. Eine ähnliche Lösung schlägt W. KLINKERT vor. Nach ihm sind die hochpolierten Wandmalereien in Leimfarben auf feuchten

Grund gemalt, die stumpfen in reiner Freskotechnik. Mindestens für die augusteische Zeit ist die Malerei auf nassem Grund auch durch Vitruv bezeugt. Wann und in welchem Umfang die Temperatechnik einsetzt, ist wohl noch näher zu untersuchen.

3. Enkaustik: Dabei werden die Farben mit Wachs gemischt und fixiert. Fraglich ist noch, ob dabei immer eine Erwärmung des Untergrundes notwendig war, was für Wandmalereien kaum denkbar ist. E. Schiavi, die in praktischen Versuchen die antike Enkaustik rekonstruieren will, hat ein Verfahren entwickelt, das Wachs und die mit ihm gemischten Farben in Wasser aufzulösen, also in kaltem Zustand mit dem Pinsel aufzutragen und durch abschließende Erwärmung zu fixieren. Sie hält diese Methode für die auch in der Wandmalerei übliche. Dagegen sprechen allerdings die schon genannten Eigenheiten der Präparierung des Untergrundes, die sich nur mit Freskotechnik erklären lassen. Wahrscheinlicher ist die Methode wohl für Tafelbilder wie die Mumienporträts.

Nicht mit der Enkaustik zu verwechseln ist schließlich ein auch mikroskopisch nachweisbarer Überzug der fertig bemalten Wand mit einer Wachsemulsion (Farnesina, Villa der Livia), der wohl zum Schutze der Wände diente.

Die Verwendung der Freskotechnik scheint also sicher nachgewiesen zu sein. Fraglich ist, in welchem Umfang die anderen Techniken gleichzeitig oder später verwendet wurden. Da sich anscheinend nach jeder der genannten Methoden Wandmalereien herstellen lassen, die den antiken zumindest sehr ähnlich scheinen, dürfte auch die geringe Beweiskraft praktischer Versuche für die alleinige Verwendung einer bestimmten Technik erwiesen sein. Endgültige Ergebnisse könnte wohl nur eine Untersuchung bringen, die chemische Analysen mit praktischen Versuchen und den aus den Originalen zu erschließenden Anhaltspunkten kombiniert und dabei auch zeitliche und örtliche Unterschiede berücksichtigt.

Literatur (in Auswahl, eine vollständige Bibliographie bei A. Barbet u. Cl. Allag, MEFRA. 84, 1972, 1063–1069):

S. Augusti, La tecnica dell'antica pittura parietale pompeiana, in: Pompeiana, Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei (1950) 313–354.

Ders., I colori pompeiani (1967).

A. Barbet und C. Allag, Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine, MEFRA. 84, 1972, 935–1069.

M. Borda, La pittura romana (1958) 385ff.

M. Cagiano de Azevedo, Il restauro degli affreschi della Casa di Livia, Bd'A. 4, 1949, 145–149.

Ders., Tecniche della pittura parietale antica, AttiCIAC. 7, 1961, I 145–153.

Ders., Affresco, EAA. 1 (1958) 100–102. s.v.

W. Klinkert, Bemerkungen zur Technik der pompejanischen Wanddekoration, RM. 64, 1957, 111–148 (= L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis [1960^2] 435–472).

G. Papadopoulos, in: P. H. v. Blanckenhagen und Ch. Alexander, The Paintings from Boscotrecase (RM.-Erg.-H. 6, 1962) 62–66.

E. Schiavi, Ritrovamento della tecnica pittorica greco-romana ad encausto (AttiMemAccVerona Ser. 6, 8, 1957).

Rez.: G. Caputo, ParPass. 13, 1958, 78–80.

Dies., Ritrovamente della tecnica pittorica dell'encausto, AttiCIAC. 7, 1961, 1, 155–158.

Dies., Il sale della terra, materia pittorica dell'antichità (1961).

6. Programme und ihre Deutung

Vor fast hundert Jahren hatte A. Trendelenburg (AZ. 1876, 1ff. 79ff.) erstmals ausführlich die Programme der pompejanischen Malerei (von ihm Gegenstücke genannt) untersucht. Er zeigte auf, daß es nicht nur formale Entsprechungen zwischen den einzelnen Bildern eines Raumes gibt, sondern daß in anspruchsvollen Häusern auch Bilder aus einzelnen Sagenkreisen (Troja, Theben, Dionysos) oder mit übereinstimmendem Thema (Liebe) oder auch mit kontrastierenden oder komplementären Ideen (Gegenüberstellung von Diana und Venus, Demeter und Bacchus) zusammengestellt werden. Dieser wenig beachtete und kaum umstrittene Versuch wurde etwa gleichzeitig und unabhängig voneinander von K. Schefold und M. L. Thompson aufgegriffen und wesentlich erweitert. Die zeitlich etwas später liegende Arbeit von Thompson stellt praktisch alle mythologischen Bilder zusammen und unterscheidet verschiedene Arten von Programmen, die weniger auf Erzählungen als auf Ideen beruhen. Zum ersten Typ gehören die Bilder aus der 'Ilias', zum zweiten die vorherrschenden, oft kombinierten aus den Bereichen des Dionysos und der Aphrodite (wozu auch Liebesgeschichten gerechnet werden). Ein großer Teil der so erschlossenen Programme ist allerdings so banal und oberflächlich – wie M. L. Thompson selbst betont, daß ihre geistesgeschichtliche Bedeutung für die römische Kunst in Zweifel gezogen werden kann. Die offensichtlich geringe Bedeutung der häufig zweifellos vorhandenen Zyklen für die Zeitgenossen zeigt sich auch darin, daß Thompson für ihre Übersicht der literarischen Zeugnisse auf Lehmanns – m.E. völlig willkürliche (s.u. S. 237) – Deutung der Gemäldebeschreibungen Philostrats zurückgreifen muß, die als Hauptargument für allegorische oder moralisierende Deutungen verwendet werden. Schließlich ist auffällig, daß selbst panegyrische Schilderungen wie die Villenbeschreibungen des Statius, des Plinius oder Lukian nie ein Wort des Lobes für solche Programme finden. Andererseits ist überliefert, daß etwa Bilder in der Curia nur ihres Kunstwertes wegen angebracht waren, obwohl ihr Inhalt der Würde des Ortes kaum angemessen war (Plinius N.H. 35, 28). Daß es sinnvolle Zusammenstellungen von Bildern gegeben hat, dürfte durch diese Untersuchungen aber erwiesen sein. Ein von Thompson nicht erwähnter Aspekt sind die von G. L. Hanfmann zusammengestellten Jahreszeitenbilder und -symbole, die sich vor allem in der späteren Kaiserzeit häufen und deren allegorische Bedeutung aus der Literatur leicht nachweisbar ist. Sie finden sich seit dem vierten Stil häufiger in Pompeji.

In ganz andere Richtung gehen die zahlreichen Arbeiten von K. Schefold zum Sinn der römischen Wandmalerei, die das Problem zum ersten Mal überhaupt stellen. Schefold sieht nicht nur sinnvolle Verbindungen zwischen einzelnen Bildern eines Raumes, sondern auch zwischen den gesamten Motiven einer Dekoration, ja des ganzen Hauses. Das Gemeinsame und den Sinn der Dekoration sieht Schefold in der Religion: „Um die Hauptträume der römischen Häuser seit dem späten zweiten Stil als Pinakotheken ausgestalten zu können, mußten sich drei Vorstellungen verbinden. Zugrunde liegt der Glaube, daß die Wohnung, wie das ganze Leben des Menschen, von göttlichen Mächten beherrscht ist. Um die Götter mit dem reichen Bildschmuck der römischen

Wandmalerei feiern zu können, mußte die Zuversicht hinzukommen, daß die Kunst und aller Umgang mit den Musen etwas vom idealen Hellas mitbringt und dem Leben eine religiöse Weihe gibt. Daß drittens das Sagenbild in diesen Pinakotheken eine so große Bedeutung erhielt, wird sich aus der augusteischen Dichtung erklären" (Pompejanische Malerei, 34). SCHEFOLD verbindet die Sagenbeispiele der augusteischen Dichtung mit dem Religions- und Sittenprogramm des Augustus und sieht in vielen Zimmern Zusammenstellungen von Vorbildern oder abschreckenden Beispielen. Als wichtigste Gottheit, die sich hinter fast allen weiblichen Gottheiten und ihren Attributen, aber auch hinter idyllischen Landschaften, deren glückliches Reich sie darstellen, verberge, sieht SCHEFOLD Isis. Gartenmotive sind Darstellungen heiliger Haine, Stilleben Weihgaben. Aus dem religiösen Bereich stammen auch die vielen Einzelmotive wie Trinkhörner, Musikinstrumente, Gorgoneien, aber auch Flügelfrauen usw. Alle diese Motive sind Sinnbegriff erhöhten Daseins.

Es ist schwer, SCHEFOLDS Werk gerecht zu werden. Viele Ideen sind fast allgemein abgelehnt worden, besonders die Vorstellung von Isis als vorherrschender Göttin, die sich nicht belegen läßt (s. zuletzt V. TAN TRAM TINH, Le culte d'Isis à Pompei [1964] 10 Anm. 2), und ihrer Rolle in der Wandmalerei. Auch die Gegenüberstellung glücklicher und unglücklicher oder inzestuöser Liebschaften braucht nicht mit der Religionspolitik des Augustus erklärt zu werden. Fraglich ist schließlich die ganze Darstellung der Religiosität der späten Republik und frühen Kaiserzeit. Andererseits ist der Hinweis, daß sich der Römer der späten Republik mit der Anlage von Pinakotheken – seien sie auch kopiert, mit der Darstellung von Parks und Paradeisoi in die Nachfolge der Diadochen stellt, durch viele Parallelen gerade in der Staatskunst zu stützen. Es scheint nur, daß man darin nicht unbedingt eine religiöse Sehnsucht sehen muß, genauso wie sich die idyllischen Landschaften zwangloser aus einem romantischen Naturgefühl, das wie in den 'Bukolika' Vergils auch religiöse Färbungen annehmen kann, erklären lassen. Varro (Res rust. I 59,2) vergleicht das Speisen in *pinacothecae* und *oporothecae* und sieht in dem einen Kunst-, im anderen Naturgenuß. Beides ist *luxuria*, nicht 'Feier der Götter'. Auch die ägyptisierenden Elemente sind überzeugender als Parallele zu den 'Chinoiserien' des 18. Jhs. gedeutet worden. Schließlich ist auch die Vorstellung der Unsterblichkeit durch Bildung etwa bei Horaz (Od. III, 30) noch durchaus konkret als Fortleben im Gedächtnis der Nachwelt verstanden. Eine weniger religiös als sentimental gefärbte 'Erhöhung des Daseins' spricht also wohl doch aus diesen Motiven.

P. H. v. BLANCKENHAGEN, RM 75, 1968, 142 Anm. 94.
G. HANFMANN, The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks (1951) Bd. 2, 104ff. 143ff.
H. KENNER, Isiaca, in: Antidosis. Festschrift W. Kraus (1972) 198–208.
TH. KRAUS und L. v. MATT, Lebendiges Pompeji (1974) 154.
A. v. SALIS, Lutrophorie, in: Charites (Festschrift E. Langlotz) (1957) 197–205.
K. SCHEFOLD, Vom Sinn der römischen Wandmalerei, RA. 1948, 936–945.
DERS., Der Sinn der römischen Wandmalerei, in: Vermächtnis der antiken Kunst, hrsg. von R. HERBIG (1950) 171–195.
DERS., Pompejanische Wandmalerei. Sinn und Ideengeschichte (1952).
  Rez.: R. HERBIG, DLZ. 75, 1954, 161–164.
    J. HEURGON, JSav. 1952, 181–188.

Ch. Picard, RA. 1956, 114–122.
A. Rumpf, Gnomon 26, 1954, 353–364.
J. M. C. Toynbee, JRS. 45, 1955, 192–195.
Ders., Pompeianische Wandmalerei – Sinn und Ideengeschichte, Nachrichten Gießener Hochschulgesellschaft 22, 1953, 26–33.
Ders., La peinture pompéienne, Essai sur l'évolution de sa signification (CollLatomus 108, 1972).
Ders., Spuren alexandrinischer Theologie in römischen Wandmalereien, in: Wort und Bild, Studien zur Gegenwart der Antike (1975) 111–119.
M. L. Thompson, The Monumental and Literary Evidence for Programmatic Painting in Antiquity, Marsyas 9, 1960–61, 36–77.
Dies., Programmatic Painting in Pompei: The Meaningful Combination of Mythological Pictures in Room Decorations, Marsyas 10, 1960–61, 70.

7. Mythologische Bilder und Kopienproblem

Es kann heute als sicher gelten, daß die Architekturmalerei eine römische Entwicklung ist, der zweite oder dritte Stil also nicht als solche aus Syrien oder Ägypten eingeführt wurden. Umstritten ist nur noch die Rolle, die griechische Bühnenmalereien bei der Entwicklung des zweiten Stils gespielt haben können. Eine Untersuchung des Verhältnisses der ägyptisierenden Elemente der augusteischen Malerei zu den ägyptischen Vorbildern, die gerade für die Ornamente aufschlußreich sein könnte, fehlt noch. Handelt es sich bei den Wandsystemen aber nur um die Verwendung und Umdeutung von Einzelelementen in einer autonomen Entwicklung, so ist das Verhältnis bei den figürlichen Malereien komplizierter. Einerseits ist schon durch die Diskrepanz zwischen Entwurf und Ausführung bei vielen Bildern sowie die Verwendung von Figurentypen und Kompositionschemata, die aus der griechischen Vasenmalerei und Plastik bekannt sind, sicher, daß es sich bei den Einzelbildern – vor allem den mythologischen – um Kopien, nicht um eigenständige Entwürfe handelt. Andererseits zeigen die großen Unterschiede zwischen den einzelnen Repliken eines Bildes, bei denen sowohl Komposition als auch Malweise völlig verändert werden können, daß es sich fast stets um Umbildungen oder freie Verwendung der Motive, selten um genaue Kopien handelt. Daraus ergibt sich, daß ein römisches Wandgemälde sowohl als Zeugnis für die griechische Kunst als auch als Werk seiner Zeit angesehen werden kann. Die Vernachlässigung eines dieser beiden Gesichtspunkte muß also zu falschen Ergebnissen führen. Dies ist – mit verschiedener Nuancierung – besonders von R. Bianchi Bandinelli und K. Schefold hervorgehoben worden, die sich gegen die Überbetonung des römischen Elements (Marconi, Pittura dei Romani) oder des Griechischen (Pfuhl, Malerei und Zeichnung) wandten. Der neuere Versuch von C. L. Ragghianti (s.o. S. 183), einzelne pompejanische Malerpersönlichkeiten zu scheiden, die er als autonome Künstler ansieht, ist schon von daher gescheitert.

Die weitgehende Einigkeit der neueren Forschung über das grundsätzliche Verhältnis der mythologischen Bilder der pompejanischen Wandmalerei zur griechischen Kunst bedeutet natürlich nicht, daß die genaue Art dieser Beziehung vor allem bei zahlreichen Einzelstücken endgültig geklärt wäre. Die in den letzten Jahrzehnten zur Lösung dieses Problems verwendeten Methoden sind unterschiedlich. Schon G. RODENWALDT (Die Komposition der römischen Wandgemälde [1909]) hatte das unterschiedliche Verhältnis der Figuren zum Raum benutzt, um genaue Kopien von römischen Kompositionen und Umbildungen zu scheiden. F. MATZ hat seine Ergebnisse über die Entwicklung der Struktur in der griechischen Kunst und über spezifisch römische Kompositionsformen (Zentralkomposition, Figurennische) benutzt, um griechische Modelle und Figurentypen von römischen Zufügungen und Erfindungen zu scheiden, dies aber nur an einzelnen Stücken durchgeführt, ebenso wie sein Schüler B. ANDREAE.

Die an der Plastik entwickelte Methode der Kopienkritik, die im wesentlichen auf einem Vergleich der verschiedenen Repliken und dem Ausschluß der von den Kopisten veränderten oder hinzugefügten – als weniger sinnvoll und stilimmanent erkennbaren – Züge beruht, wird von den meisten anderen Autoren angewandt. Es ist kaum zu vermeiden, daß die Urteile über die künstlerische Qualität einzelner Bilder und ihrer Teile häufig subjektiv sind und zu völlig widerstreitenden Ergebnissen führen. Das dürfte dazu beigetragen haben, daß in den letzten Jahren die Wandbilder eher unter dem Aspekt ihrer Stellung in der römischen Kunst betrachtet werden.

Einen umfassenden Versuch, aus den Nachklängen in der Vasenmalerei, in Reliefs und in pompejanischen Gemälden und späteren Mosaiken eine Vorstellung von der griechischen Malerei zu gewinnen, hat 1951 G. LIPPOLD unternommen. Übereinstimmungen zwischen pompejanischen Gemälden und griechischen Vasen u. a. werden als Beweis für die Datierung des Vorbildes genommen. Der Anteil der römischen Maler an den Bildern wird dabei wohl zu wenig beachtet, zumal auch die Möglichkeit klassizistischer Zwischenstufen in der Bildtradition kaum erwogen wird. Demgegenüber haben R. BIANCHI BANDINELLI, A. RUMPF und B. SCHWEITZER die Seltenheit wirklich genauer Kopien betont und die Rolle der römischen Wandmaler bei der Weiterentwicklung der klassischen Bildvorwürfe hervorgehoben. An einem Einzelstück, das in besonders vielen und auch qualitätvollen Repliken überliefert ist, hat P. H. v. BLANCKENHAGEN die Entwicklung von dem – in diesem Fall wohl in einer getreuen Kopie vorliegenden – Original zu den verschiedenen Umformungen und Kopien aufgezeigt. H. LAUTER-BUFE untersucht an einzelnen Typen den stilistischen Wandel der mythologischen Bilder vom späten zweiten Stil, in dem zum ersten Mal mythologische Bilder frei kopiert werden, über die symmetrisch aufgebauten, in große Räume versetzten, linear ausgeführten Figuren des dritten Stils zu den malerischen Werken der claudischen bis flavischen Zeit. Hier werden mehrere Stufen und Richtungen geschieden: die malerische Auflockerung, der 'barocke' Stil steigert sich von claudischer bis in neronische Zeit. Das macht sich auch in der Vorliebe für komplizierte, asymetrische Kompositionen bemerkbar. Im Flavischen werden diese Züge wieder zurückgedrängt, es entsteht eine eigentümliche Mischung aus barocken und klassizistischen Zügen. Mit diesen, z. T. schon von K. SCHEFOLD ausgesprochenen Erkenntnissen und mit Hilfe der Kopienkritik versucht LAUTER-BUFE dann, eine Reihe von griechischen Gemälden wiederzugewinnen, wobei jedoch über die ursprüngliche Figurenkomposition hinaus über deren Verhältnis zum umgebenden Raum und die Malweise nur selten Aussagen zu machen sind, falls nicht eine getreue Kopie nachzuweisen ist.

Die erstaunlich geringe Zahl benennbarer Gemälde griechischer Meister, von denen Kopien vorliegen, hat sich in den letzten Jahrzehnten nicht erhöht. Unbestritten scheint nur das Argos-Iobild des Nikias; das Perseus-Andromedabild des gleichen Malers wird mit zwei verschiedenen Bildtypen verbunden, dem der pompejanischen Gemälde und dem des Mosaiks von Antiochia (LAUTER-BUFE). Fraglich sind die Gleichsetzungen des Europabildes aus Pompeji IX 5,18 und des Hesionemosaiks der Villa Albani mit Werken des Antiphilos (LIPPOLD), die des jugendlichen Zeus im Vettierhaus mit dem Alexander keraunophoros des Apelles (MINGAZZINI) und schließlich die der Medea von Herculaneum mit dem von Caesar für den Tempel der Venus genetrix gestifteten Werk des Timomachos (SCHEFOLD). Die Frage, warum die Gemälde der großen Meister von Polygnot bis Apelles, die sich nach der literarischen Überlieferung größter Beliebtheit erfreuten und deren Themen zum Teil bekannt sind, in den Wandmalereien anscheinend kaum kopiert wurden, ist noch nicht gelöst. Unklar ist auch, warum in den mythologischen Bildern dritten Stils nur vier Themen vorherrschen (s. RM. 75, 1968, 106), im vierten Stil gerade bei den verbreiteten Werken geringer Qualität etwa zwanzig (s. RODENWALDT, Komposition, 244).

Kopistenumbildungen bei den Marmor- und Stuckgemälden aus Herculaneum, die sonst als besonders getreue Kopien gelten, sucht W. KRAIKER nachzuweisen. Publikationen neugefundener Marmorgemälde aus Herculaneum und vom Palatin sind in Vorbereitung (CARETTONI, DOHRN, MIELSCH).

Eine Reihe von Aufsätzen gilt der Deutung und Datierung einzelner Gemälde. Mehrmals besprochen wurde die sogen. Aldobrandinische Hochzeit, die von den meisten Autoren als Kopie oder Umbildung eines attischen Anthesterienbildes gedeutet wurde, von P. H. v. BLANCKENHAGEN und B. GREEN zuletzt als Kopie eines Hochzeitsbildes des Demetrios Poliorketes. Eine Besprechung der einzelnen Aufsätze ist hier nicht möglich, ebensowenig eine Aufzählung aller Deutungen und Deutungsversuche, die sich meist ohne Begründung in umfangreicheren, allgemeineren Themen gewidmeten Werken finden (vgl. SCHEFOLD, 'Wände Pompejis' und 'Vergessenes Pompeji'). Die Zahl der nicht oder nur vermutungsweise gedeuteten mythologischen Bilder ist immer noch beträchtlich.

A. ADRIANI, Epifania di Dioniso a Nasso (A proposito di un sarcofago alessandrino), BArch-Alex. 39, 1951, 5–29 (zum Gemälde aus Casa del Citarista).

B. ANDREAE, Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen (1956) 62–65 (zum Pentheusgemälde des Vettierhauses).

DERS., Igni et aqua accipi. Zur Aldobrandinischen Hochzeit, RQu. 57, 1962, 3–16.

DERS., in: HELBIG^4 466.

A. BALDI, La Pompei Giudaico-Cristiana (1964) 95–144 (zu Gemälden mit Äneis-Themen).

P. H. v. BLANCKENHAGEN, Vom Ursprung Roms, PZ. 34–35, 1949–50, 245–249 (zum Bild aus Pompeji V 4,13).

DERS., Daedalus and Icarus on Pompeian Walls, RM. 75, 1968, 106–143.

DERS. und B. GREEN, The Aldobrandini Wedding Reconsidered, RM. 82, 1975, 83–98.

N. BONACASA, Odisseo o Aiace nel quadretto pompeiano della 'notte di Troia', ArchCl. 11, 1952, 211–217.

O. J. BRENDEL, Der Affen-Aeneas, RM. 60/61, 1953–54, 153–159.

L. Curtius, Zur Aldobrandinischen Hochzeit in Vermächtnis der antiken Kunst, hrsg. v. R. Herbig (1950) 119–140.

M. della Corte, Il veterano Iunianus negoziante di ferramenta ed uccellatore, RendAccNapoli 22, 1942–46, 49–53.

Ders., La scuola di Epicuro in alcune pitture pompeiane, StRom. 7, 1959, 129–145 (Deutung des Philosophenfrieses in IX 8,21 als Schule des Epicur und zweier Landschaftsbilder als attische Landschaften).

G. Daltrop, in: L. v. Matt, Die Kunstsammlungen der Bibliotheca Apostolica Vaticana (1969) 19–20 (zur Aldobrandinischen Hochzeit).

O. Elia, La tradizione della morte di Cleopatra nella pittura pompeiana, RendAccNapoli 30, 1955, 153–157 (zum sog. Sophonisbabild).

G. Hafner, Der Adlerkameo und die 'Auffindung des Telephos', Aachener Kunstblätter 38, 1969, 213–242.

R. Hamann, Herakles findet Telephos, Abh. Berlin 9, 1952.
Rez.: F. de Ruyt, AntCl. 22, 1953, 552.
K. Schefold, Gymnasium 63, 1956, 125.

R. Herbig, Mancipatio, MusHelv. 8, 1951, 223–227 (zum Bild von Omphale und Hercules aus Pompeji VI 7,6).

Ders., Jägerliebe, RM. 66, 1959, 209–211 (Deutung des von Robert als Artemis-Hippolytos und von Rumpf als Aeneas-Dido gedeuteten Bildes auf Meilanion-Atalante).

H. Herter, Bacchus am Vesuv, RhM. N.F. 100, 1957, 101–114.

W. Kraiker, Das Stuckgemälde aus Herculaneum 'Schmückung einer Priesterin', RM. 60–61, 1953–54, 133–149.

Ders., Das Kentaurenbild des Zeuxis, 106. BWPr. (1950) Anm. 1 (zu Marmorgemälden). Anm. 11 (zum Pentheusbild des Vettierhauses).

Ders., Aus dem Musterbuch eines pompejanischen Wandmalers, in: Studies Robinson 1 (1951) 801–807 (zum Pansbild aus Pompeji IX 5,18).

H. Lauter-Bufe, Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken (1969).
Rez.: B. Fehr, Gnomon 44, 1972, 102–105.

G. Lippold, Zur Laokoongruppe, JdI. 61–62, 1946–7, 86–94 (Ableitung der Laokoongemälde von Zeuxis).

Ders., Antike Gemäldekopien (AbhMünchen 33, 1951).
Rez.: D. Mustilli, ParPass. 8, 1953, 233–238.
M. Renard, Latomus 15, 1956, 680.

Ders., Antiphilos, RM. 60–61, 1953–54, 126–132 (zum Europabild aus IX 5, 18).

Ders., Omphale, AA. 1955, 248–258 (zum Bild aus dem Haus des Marcus Lucretius).

A. Maiuri, La parodia di Enea, Bd'A. 35, 1950, 108–112.

H. Marwitz, Neues zur Aldobrandinischen Hochzeit, AntAbend. 12, 1966, 97–110.

F. Matz, Stilphasen der hellenistischen Malerei, AA. 1944–45, 89–111 (mit Listen von pompejanischen Bildern nach der Entstehungszeit der Vorbilder).

Ders., Ein hellenistisches Bild, MWPr. 1947, 9–12 (zu Perseus-Andromeda als Liebespaar).

Ders., Bemerkungen zur römischen Komposition (AbhMainz 52, 8, 1952).

Ders., Eine Gemäldekopie in Pompeji, ÖJh. 39, 1952, 65–69 (zum bacchischen Bild aus dem Frontohaus).

Ders., Auch ein Anthesterienbild, AA. 1953, 97–104 (Rückführung des Bildes aus dem Frontohaus auf ein attisches Anthesterienbild).

Ders., Ein römisches Meisterwerk: Der Jahreszeitensarkophag Badminton–New York (JdI. Erg.-H. 19, 1958) 168–175 (zu Erotenfriesen des Vettierhauses), 176–186 (zum Theseus aus Herculaneum), 186–187 (zum Omphalebild im Haus des M. Lucretius).

P. Mingazzini, Una copia dell'Alexandros Keraunophoros di Apelle, JbBerlMus. N.F. 3, 1961, 7–17 (zum jugendlichen thronenden Zeus des Vettierhauses).

A. Rumpf, Ein Liebespaar, in: Festschrift B. Schweitzer (1954) 341–343 (Deutung des 'Artemis-Hippolytosbildes' als Aeneas und Dido).

Ders., Kyparissos, JdI. 63–64, 1948–49, 83–90 (zum Kyparissosgemälde des Vettierhauses).

A. v. Salis, Bacchus Redivivus, in: Festschrift B. Schweitzer (1954) 345–351 (Rekonstruktion der Exedra im Menanderhaus mit Bacchus an Rückwand).

J. W. Salomonson, Telephus und die römischen Zwillinge, OudhMeded. 38, 1957, 15–44 (zum Telephosbild aus Herculaneum).

K. Schefold, Sinn und Form. Zur Deutung der Aldobrandinischen Hochzeit und einiger römischer Sarkophage, Schweizer Archiv f. Volksk. 47, 1951 (Festschrift K. Meuli) 167–181 = K. Schefold, Wort und Bild. Studien zur Gegenwart der Antike (1975) 135–139.

Ders., Helena im Schutz der Isis, in: Studies Robinson 2 (1953) 1096–1102 (zu den Bildern der Aula Isiaca).

Ders., Pompeji, Zeugnisse griechischer Malerei (1956).

Ders., Herakles, Orpheus und die Musen, in: Θεωρία. Festschrift W. Schuchhardt (1960) 209–215 (zum Bild in IX 1,22).

Ders., Lachendes Pompeji, Gymnasium 67, 1960, 90–112 (zu Pindar-Korinna- und Sokrates-Diotimabildern und Pygmäenszenen usw.).

Ders., Neue Bildnisse Sapphos, AntK. 3, 1960, 43–45 (zu Dichterbildern der Villa Imperiale).

V. Scherf, Flügelwesen in römisch-kampanischen Wandbildern (1967).
Rez.: W. J. T. Peters, BABesch. 45, 1970, 233–235.

H. Sichtermann, Zur Achill und Chiron-Gruppe, RM. 64, 1957, 98–110.

E. Simon, Ungedeutete Wandbilder der Casa del Citarista zu Pompeji, in: Mansel'e armagan (Mélanges Mansel) (1974) 31–43.

P. Spazzoso, Nota intorno all'affresco pompeiano Il sacrificio di Ifigenia, Paideia 3, 1948, 274–276.

A. M. Tamassia, Sulle orme di un'opera di Nikias, ArtAntMod. 10, 1960, 141–148 (zum Argos-Iobild des Nikias).

M. L. Thompson, A Pompeian Painting of a Samothracian Myth, in: Essays in Memory of Karl Lehmann, Marsyas Suppl. 1 (1964) 329–343 (zum mythologischen Landschaftsbild aus Casa d'Orfeo).

N. B. zu mythologischen Landschaftsbildern s. auch u. S. 195.
Nicht aufgenommen sind ikonographische Untersuchungen zu einzelnen Bildthemen, in denen auch Wandmalereien behandelt werden.

8. Buchillustrationen und Wandmalerei

Ein Sonderaspekt des Kopienproblems ist das Verhältnis der Wandmalerei, besonders der Friese und der homerischen Darstellungen, zur Buchillustration. Die verschiedenen Meinungen dazu sind abhängig von den jeweiligen Vorstellungen über das Aussehen und die Entwicklung der griechischen Buchillustration. K. Weitzmann hat in 'Illustration in Roll and Codex' und in 'Ancient Book Illumination' eine vignettenartige, in den Text in kleinen Bildern eingestreute Illustration in der Art der frühkaiserzeitlichen Papyri auch schon für die hellenistischen Rotuli erschlossen und mit Hilfe der megarischen Becher Homerillustrationen und solche der Tragiker rekonstruiert. Von solchen Illustrationen leitet er Gemälde wie die drei Iliaszyklen in Pompeji (s.o. S. 193) oder den schwarzen Fries der Farnesina ab.

Bianchi Bandinelli akzeptiert zwar hellenistische Buchillustrationen, weist aber darauf hin, daß wegen der Empfindlichkeit der Papyrusoberfläche in Rotuli nur Umrißzeichnungen – selten koloriert – verwendet worden sein können. Malerische Werke im engeren Sinn könne es hier nicht gegeben haben. Zudem hätte die Vergrößerung für die Anbringung in Wandfriesen eine malerische Neugestaltung notwendig machen müssen. Er leitet daher Zyklen wie die der Casa del Criptoportico mit ihren Einzelbildern oder die im Haus des Loreius Tiburtinus von Gemäldezyklen ab, deren Existenz überliefert ist. Für den schwarzen Fries oder den Stuckfries des Sacello Iliaco hält er eine Ableitung aus der Buchillustration für möglich, da sich hier die Handlung in einzelnen Szenen in einer Ebene abspielt. Malerische Buchillustration als eigene Kunstgattung verbindet er mit der allgemeinen Verbreitung des Codex. In seiner ausführlichen Untersuchung der 'Ilias Ambrosiana' weist er Bildkompositionen seit der frühen Kaiserzeit nach. Dabei haben dann umgekehrt mythologische Tafelbilder als Vorbild gedient. Sowohl Weitzmann als auch Bianchi Bandinelli lehnen die Vorstellung von antiken Vorläufern der Josuarolle, d. h. von Bilderrollen mit kurzem illustrierendem Text, wie sie zuerst Birt (Die Buchrolle in der Kunst [1907]) erschlossen hatte, ab.

Gerade diese Bilderbücher sind für K. Schefold nicht nur die einzigen Träger der literarischen Buchillustration vor dem 4. Jh. n. Chr., das Klassikerillustrationen erst als Nachahmung von illustrierten Bibeln kennen soll, sondern auch das Vorbild der genannten und vieler weiterer Wandmalereien (gelber Fries des Liviahauses, mythologische Landschaftsbilder und idyllische Landschaftsbilder, s. auch S. 195). Der erste Teil dieser These ist durch Papyrusfunde widerlegt (s. Weitzmann, Book Illumination, 35), der zweite ist, wie auch P. v. Blanckenhagen betont hat, rein hypothetisch, solange nicht wenigstens Fragmente solcher Bilderbücher gefunden sind. Auch ägyptische Beispiele in der Art des Turiner Märchenpapyrus sind aus der Spätzeit bisher nicht bekannt. Es erscheint also naheliegender, die pompejanischen Friese mit literarischen Themen von Buchillustrationen oder wahrscheinlicher von Gemäldezyklen abzuleiten, deren Existenz gesichert ist.

F. Aurigemma, Tre nuovi cicli di figurazioni ispirate all'Iliade, in: V. Spinazzola, Pompei alla luce degli Scavi Nuovi di Via dell'Abbondanza (1953) 865–1027.
R. Bianchi Bandinelli, Continuità ellenistica nella pittura di età medio e tardo romana, RIA. N.S. 2, 1953, 77–161.
Ders., Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Ilias (1955).
P. H. v. Blanckenhagen, RM. 70, 1963, 143f.
K. Schefold, Orient, Hellas und Rom in der archäologischen Forschung seit 1939 (1949) 213–216.
Ders., Die Trojasage in Pompeji, Nederl. Kunsth. Jaarb. 5, 1954, 211–224 = K. Schefold, Wort und Bild. Studien zur Gegenwart der Antike (1975) 129–134.

9. Landschaftsbilder

Auch bei den Landschaftsbildern gilt die neuere Diskussion meist der Frage nach dem Verhältnis zur griechischen Kunst. Da, anders als bei den mythologischen Bildern, sich keine Repliken einzelner Landschaftsbilder finden, ist dieses Problem besonders schwer zu lösen.

Schon Rostovtzeff (RM. 26, 1911, 1–185, JdI. 19, 1904, 103–126) hatte von den von ihm unterschiedenen Gruppen von Landschaftsdarstellungen diejenigen mit Villen als römisch bezeichnet, während Rodenwaldt nicht nur die vor allem im dritten Stil beliebten mythologischen Landschaften, in denen kleine Figuren in umfangreiche Landschaftsbilder gesetzt werden (Komposition der pompejanischen Wandgemälde [1911]), als römisch ansah, sondern auch die sog. sakral-idyllischen Landschaften. Diese seinerzeit heftig kritisierte These wurde 1944 von Ch. Dawson wieder aufgegriffen, der nachzuweisen suchte, daß die griechische Kunst nur Landschaftsandeutungen gekannt habe und Landschaftsdarstellungen erst im 1. Jh. v. Chr. entwickelt worden seien. In den mythologischen Landschaften, die er zusammenstellt und analysiert – auffällig ist das zahlenmäßige Überwiegen weniger Bildthemen in augusteischer Zeit –, sieht er freie Kombinationen älterer Figurentypen mit römisch-kampanischen Landschaftselementen. Ähnliches zeigt v. Blanckenhagen beim Dädalus-Ikarusbild, das auch in unkontaminierter Form kopiert scheint. Auch H. G. Beyen hielt – wie später auch J. Engemann – bei seiner Besprechung der Odysseefresken die Entstehung dieser Art von Landschaftsdarstellungen nur im Zusammenhang mit den illusionistischen Tendenzen der gleichzeitigen Wandmalerei für möglich, während die griechische Kunst nur Landschaftselemente, nicht die Darstellung des Raumes gekannt habe.

K. Schefold hat in mehreren Aufsätzen das griechische Element stärker betont und die These vertreten, daß zwar die Raumauffassung in der Art des Odysseefrieses römisch sei, die figürlichen Elemente einschließlich der Landschaftsmotive nicht nur bei diesem und anderen Friesen, sondern auch bei den mythologischen Landschaften aber auf griechische Bilderbücher zurückgingen, unter denen die mit Nillandschaften oder anderen Sakrallandschaften von der Mission des Isiskultes verbreitet worden sein sollen. Die Existenz solcher Bilderbücher ist bisher nicht bewiesen (s. o. S. 194). Fraglich scheint auch die religiöse Deutung in dieser engen Form.

Abweichend von der vorherrschenden Meinung erklärte A. Rumpf das Vorbild des Odysseefrieses und damit die Landschaftsmalerei überhaupt für eine späthellenistische Erfindung. Da vergleichbare Monumente hellenistischer Zeit fehlen, konnte er sich dabei nur auf die Namensbeischriften und die Personifikation des Frieses stützen, die in griechischer Tradition stehen, – was eine einfachere Vorform ohne geschlossene Landschaftsangabe aber nicht ausschließen kann.

P. H. v. Blanckenhagen scheidet hingegen im Odysseefries die Teile mit dem Lästrygonenabenteuer und den Palast der Circe, die einen einheitlichen Blickpunkt, logische Perspektive und Lichteinfall (bei leicht erhöhtem Horizont) haben, von den übrigen Feldern ohne konsistenten Blickpunkt. Die letztere Eigenschaft findet sich auch, verbunden mit einer Vogelschau der ganzen Szene, bei anderen frühen Landschaften, die nicht realistisch im Sinn einer logischen Landschaftsdarstellung sind, sondern aus verschiedenen Blickpunkten, die jeweils eine besonders deutliche Ansicht ermöglichen, ein 'symbolisches' Ganzes zusammenstellen (Nillandschaft der Villa dei Misteri). Die 'realistische Landschaft' führt v. BLANCKENHAGEN auf die griechische Malerei zurück, was für den Odysseefries durch Einzelheiten der Darstellung bestätigt werden kann. Solange keine originalen griechischen Landschaftsmalereien bekannt sind, ist allerdings keine Sicherheit über ihr Aussehen zu gewinnen. Die 'symbolische' Art der Darstellung leitet v. BLANCKENHAGEN hingegen von der Darstellungsweise der Triumphalmalerei ab, die ihrerseits – wie auch RUMPF vermutete – mit der alexandrinischen Chorographie zusammenhängen soll. In ihr sieht v. BLANCKENHAGEN die eigentlich römische Landschaftsmalerei, in deren Entwicklung der Maler der Landschaftsbilder der kaiserlichen Villa von Boscotrecase die entscheidende Rolle gespielt habe. Dieser Maler, dessen Werke wohl die vorzüglichsten Landschaftsbilder der römischen Kunst sind, hat die Inkongruenzen der Perspektive konsequenter als seine Vorgänger zur Erzeugung einer 'magischen Realität' ausgenutzt, die dem Spiel der Wandmaler dritten Stils mit ambivalenten Werten bei der Auffassung der Wand als fester Fläche und als Hintergrund für die Bilder entspricht. Damit ist in augusteischer Zeit eine genuin römische Landschaftsmalerei entstanden. Spätere Maler imitieren diese Form und vereinfachen sie. Auch nach v. BLANCKENHAGEN sind die Landschaftsbilder also im wesentlichen als römische Werke anzusehen.

Die Arbeit von W. J. T. PETERS behandelt in eingehenden Beschreibungen sämtliche Darstellungen von Landschaften und Landschaftsandeutungen, sowohl in sakral-idyllischen als auch in mythologischen Bildern, Gartenmalereien, Villenlandschaften, Pygmäenlandschaften usw., wobei nur die Mehrzahl der späten kleinen Landschaftsbilder ausgeschlossen wird. Untersucht wird vor allem die Ikonographie der Bilder und ihre Stellung in der Gesamtdekoration in den einzelnen Stilen. Griechische Vorläufer werden sowohl für die Landschaftsdarstellung als solche als auch für Einzelgattungen (sakral-idyllische und Pygmäenlandschaften) als wahrscheinlich angenommen, ohne daß das Problem näher behandelt würde.

Die Existenz einer hellenistischen Landschaftsmalerei, die dann von den römischen Wandmalern weiterentwickelt wurde, nimmt auch BIANCHI BANDINELLI an.

R. BIANCHI BANDINELLI, Paesaggio, EAA. 5 (1963) 816–828 s.v.

P. H. v. BLANCKENHAGEN, Narration in Hellenistic and Roman Art, AJA. 61, 1957, 79–83.

DERS. und CH. ALEXANDER, The Paintings from Boscotrecase (RM. Erg.-H. 6, 1962).
    Rez.: M. CAGIANO DE AZEVEDO, ArchCl. 15, 1963, 133–135.
        CH. M. DAWSON, ArtB. 32, 1970, 307–309.
        K. SCHEFOLD, AJA. 69, 1965, 286–287.
        E. SIMON, Gnomon 44, 1972, 195–199.

DERS., The Odyssey Frieze, RM. 70, 1963, 100–146.

DERS., Daedalus and Icarus on Pompeian Walls, RM. 75, 1968, 106–143.

CH. M. DAWSON, Romano-Campanian Mythological Landscape Painting (YlClSt. 9, 1944, 1965^2).

DERS., Postscript to Yale Classical Studies 9, YClSt. 11, 1950, 299–303.

J. ENGEMANN, Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils (RM. Erg.-H. 12, 1967) 141–146 (zum Odysseefries).

W. J. T. Peters, Landscape in Romano-Campanian Mural Painting (1963).
Rez.: P. H. v. Blanckenhagen, Gnomon 39, 1967, 175–185.
A. Byvanck, BABesch. 39, 1964, 214–215.
A. Rumpf, Malerei und Zeichnung der klassischen Antike (HdArch. 4, 1963) 160ff. (zu Landschaftsmalerei).
Ders., JHS. 67, 1947, 19f. (zum Odysseefries).
K. Schefold, Vorbilder römischer Landschaftsmalerei, AM. 71, 1956, 211–231.
Ders., Origins of Roman Landscape Painting, ArtB. 1960, 87–96.
Ders., Probleme der pompejanischen Malerei, RM. 72, 1965, 116–122.
G. Spano, Paesaggio nilotico con pigmei difendentisi magicamente da coccodrilli, MemAccLinc. Ser. 8,6, 1955, 335–368 (zu apotropäischer Geste im Pygmäenbild von Pompeji IX, 5, 9).

10. Gartenmalerei

Das Verhältnis der Römer zum Garten (und zur Natur) untersucht P. Grimal in seiner großen Monographie, die im Anhang auch eine Zusammenstellung der Gartenmalereien enthält. Deren Zahl hat sich seither vergrößert (s.o. S. 162f.). Die religiöse Wurzel des römischen Naturgefühls und damit indirekt auch der Gartenmalereien ist fast unbestritten, wenngleich eine zu konkrete Festlegung auf eine bestimmte Religion (so F. Le Corsu zu den Cubicula der Casa del Frutteto als Oratorien von Isisanhängern) nicht haltbar erscheint.

P. Grimal, Les jardins romains (1969^2) 443–458.
F. Le Corsu, Un oratoire pompéien consacré à Dionysos-Osiris, RA. 1967, 239–254.
A. Maiuri, Nuove pitture di giardino a Pompei, Bd'A. 37, 1952, 5–12.
H. Sichtermann, Gemalte Gärten in pompejanischen Zimmern, Antike Welt 5, 1974, Nr. 3, 42–51.

Ein Sonderproblem ist die Datierung der bedeutendsten Gartenmalerei, des Saales aus der Villa der Livia in Primaporta. M. Cagiano de Azevedo hat aus technischen Einzelheiten eines isolierenden Korridors hinter den die Malerei tragenden Wänden geschlossen, daß diese und damit die Malereien erst aus claudischer Zeit stammen könnten. Seiner Meinung folgen Borda und Kähler. Die meisten Autoren bleiben jedoch bei der frühaugusteischen Datierung und nehmen einen nachträglichen Einbau des Korridors an, was mit dem stilistischen Befund besser übereinzustimmen scheint.

B. Andreae, in: Helbig^4 2486.
M. Borda, La pittura romana (1958) 213.
M. Cagiano de Azevedo, BollICR. 13, 1953, 11–46.
M. M. Gabriel, Livias Garden-Room at Primaporta (1955).
H. Kähler, Rom und seine Welt (1958) 211f.
H. Mielsch, Römische Stuckreliefs (RM.Erg.-H. 21, 1975) 23.
W. J. T. Peters, Landscape in Romano Campanian Mural Painting (1963) 47.
A. Rumpf, Malerei und Zeichnung der klass. Antike (HdArch. 4, 1953) 171.

11. Stilleben

Die Monographie von H. G. Beyen über die Stilleben aus Pompeji und Herculaneum (1928) hatte im wesentlichen die Entwicklung der Stilleben innerhalb der umgebenden Dekoration untersucht. Die neueren Untersuchungen befassen sich hingegen vorwiegend mit dem Problem der Herkunft und Ableitung der Stilleben (bei denen es wie bei den Landschaften keine genauen Wiederholungen gibt) und mit der Frage ihrer Bedeutung. Dazu kommt die systematische Erfassung des Materials.

G. Sgatti gelangt durch eine Untersuchung der räumlichen Verhältnisse zu dem Ergebnis, daß die Bilder zweiten Stils sich eng an hellenistische Xenia anlehnen und deren Stufengliederung kopieren, während die des vierten Stils sich davon lösen und eigenständiger, aber auch unräumlicher komponieren. Die Unstimmigkeiten in der Perspektive zwischen Einzelmotiven und Bildraum entsprechen denen der Landschaften.

F. Eckstein teilt die von ihm listenmäßig erfaßten Stilleben nach dem Inhalt in drei Kategorien (mit Eßwaren, Eßwaren und Geräten und nur mit Geräten). Die Verbindung der Eßwarenstilleben mit den Xenia wird bestritten, die Xenia ihrerseits von dem Maler Peiraikos getrennt. Vielmehr sollen die Stilleben eigenständige römische Werke unter Verwendung hellenistischer Motive sein. Für die gemischten Stilleben wird eine Verbindung zum kultischen Bereich (Opfergaben) erwogen. Dieser Gesichtspunkt wird von K. Schefold auf alle Stilleben ausgedehnt, worin ihm die anderen Autoren nicht folgen. In der Einleitung zu seinem Repertoire der campanischen Stilleben, das auch die nicht gerahmten Stillebenmotive enthält, betont J.-M. Croisille – wohl zu Recht – wieder den Zusammenhang der pompejanischen Stillebenbilder mit den hellenistischen Vorläufern. Er unterscheidet eine wahrscheinlich in griechischer Tradition stehende 'realistische' Richtung und eine mehr impressionistische römische Richtung, die etwa mit den von G. Sgatti unterschiedenen Eigenheiten der Bilder zweiten und vierten Stils zusammenfallen.

D. Casella, La frutta nella pittura pompeiana, in: Pompeiana (1950) 355–386.

J.-M. Croisille, Les natures mortes campaniennes, Répertoire descriptif des peintures de nature morte du Musée National de Naples, de Pompéi, Herculanum et Stabies (Coll. Latomus 76, 1965).
  Rez.: J. C. Balty, RBPhil. 44, 1966, 214–215.
    H. Durry, REL. 43, 1965, 665–666.
    H. Plommer, ClR. 17, 1967, 98–99.
    K. Schefold, Gymnasium 74, 1967, 89–90.
    J. M. C. Toynbee, JRS. 56, 1966, 263–264.

J.-M. Croisille, Natures mortes dans la peinture pompéienne, Archeologia Paris 54, 1973, 17–24.

F. Eckstein, Untersuchungen über die Stilleben aus Pompeji und Herculaneum (1957).

Ders., Natura morta, EAA. 5 (1963) 355f. s. v.

A. Palombi, La fauna marina nei mosaici e nei dipinti pompeiani, in: Pompeiana (1950) 425–455.

K. Schefold, Pompejanische Malerei, Sinn und Ideengeschichte (1952) 38ff.

G. Sgatti, Caratteri della 'Natura morta' pompeiana. L'interpretazione dello spazio, ArchCl. 9, 1957, 174–192.

12. Theaterbilder

Die letzte ausführliche Einzeluntersuchung der Komödienbilder in der pompejanischen Malerei (und den davon nicht zu trennenden Mosaiken) erschien 1938 (H. Simon, Comicae tabellae). Die seither gefundenen Stücke sind ebenso wie die Tragödienbilder in den Listen von T. B. L. Webster zusammengestellt. Später publiziert sind nur die Theaterbilder aus Ephesos, ein Zyklus des späten 2. Jhs. mit Euripides und Menanderszenen sowie weitere Theaterbilder, die V. M. Strocka in das 5. Jh. datiert. Die Rückführung der Dioskuridesmosaiken auf hellenistische Szenenbilder zu Menander wird bestätigt durch die Wiederholungen in dem neugefundenen Mosaik von Mytilene, das zusammen mit den ephesischen Beispielen und einem Mosaik aus Ulpia Oescus erstmals eine Reihe von gesicherten Menanderillustrationen bietet. Durch den Fries der 'Maison des comédiens' in Delos läßt sich die Verwendung von Theaterbildern in der Wandmalerei nun bis in den späten Hellenismus zurückverfolgen. Alle diese Neufunde scheinen gegen die These von M. Bieber zu sprechen, die in einer Reihe von pompejanischen Bildern Szenenbilder zu römischen Komödien und sogar den Tragödien des Seneca sehen wollte. Ein neugefundenes Bild in der Casa dei Quattro Stili in Pompeji wird von O. Elia als Darstellung eines Mimus gedeutet, ein frühes Fassadenbild von A. Maiuri als Atellana. Deutungen einzelner Bilder werden in mehreren Werken zur Theatergeschichte und zur Wandmalerei gegeben, wobei sichere Identifizierungen mit bestimmten Szenen erhaltener Bühnenwerke nur selten möglich sind. Die Darstellungen von Theatermasken sind zusammengestellt und typologisch und in ihrer Entwicklung im Dekorationssystem untersucht von A. Allroggen-Bedel.

A. Allroggen-Bedel, Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei (1974).
U. Bezerra de Meneses, in: L'ilôt de la maison des comédiens, Délos 27 (1970) 168ff.
M. Bieber, Wurden die Tragödien des Seneca in Rom aufgeführt?, RM. 60–61, 1953–54, 100–106.
Dies., The History of the Greek and the Roman Theater (1961²) 87ff.
S. Charitonides, L. Kahil, R. Ginouvès, Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène (AntK. Beih. 6, 1970).
O. Elia, Rappresentazione di un pantomimo nella pittura pompeiana, in: Gli archeologi italiani in onore di Amedeo Maiuri (1965) 169–176.
A. Maiuri, La peinture romaine (1953) 91ff.
Ders., Due singolari dipinti pompeiani, RM. 60–1, 1953–4, 88–99.
H. Mielsch, Römische Architekturterrakotten und Wandmalereien im Akademischen Kunstmuseum Bonn (1971) 28ff.
V. M. Strocka, Theaterbilder aus Ephesos, Gymnasium 80, 1973, 363–380.
T. B. L. Webster, Greek Theater Production (1956).
Ders., Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play (1967²) 85ff.
Ders., Monuments Illustrating New Comedy (1969²) 183ff.
K. Weitzmann, Ancient Book Illumination (1959) 63ff.

N.B. Die Frage der Beziehung von Bühnenbild und Wandmalerei ist als spezielles Problem des zweiten Stils in der Bibliographie von R. Winkes im ersten Teil von ANRW. behandelt: Zum Illusionismus römischer Wandmalerei der Republik, in: ANRW. I 4, hrsg. v. H. Temporini (1973) 927–944.

13. Realistische Darstellungen und das Problem der 'Volkskunst'

Zusammen mit den Malereien der Lararien und den religiös bestimmten Fassadenmalereien bilden die sog. volkstümlichen oder realistischen Darstellungen eine Sondergruppe innerhalb der pompejanischen Malerei. Ihr Bestand hat sich durch die Grabungen in der Via dell'Abbondanza und den südlich anschließenden Vierteln beträchtlich vermehrt (s.o. S. 161f.). Eine Zusammenstellung der realistischen Szenen ist seit dem Aufsatz von O. Jahn (1868) nicht mehr unternommen worden. So fehlt auch eine neuere Untersuchung vieler Einzelbilder sowie die Typologie der Szenen auch in anderen Kunstgattungen, ihres Zusammenhanges mit den Darstellungen von Eroten als Handwerkern und der Bedeutung ihrer Anbringung an bestimmten Gebäudeteilen (Fassaden, Tavernen, vereinzelt Atrien [?], Gräbern). Häufig sind die realistischen Darstellungen zur Illustration des täglichen Lebens herangezogen (Spinazzola, Ciprotti, Kraus-v. Matt). Daneben steht das kunsthistorische Interesse. Schon Maiuri betont die künstlerische Eigenständigkeit und Eigenwertigkeit dieser Malereien, die mit anderen Maßstäben zu messen seien als die mythologischen Bilder. Noch stärker hebt Bianchi Bandinelli die Bedeutung gewisser Eigenheiten dieser Malereien (Fehlen konstruktiver Prinzipien, Gleichgültigkeit gegenüber organischen Zusammenhängen und Proportionen, Abwendung von der illusionistischen Darstellung des Raumes) hervor, Eigenheiten, die er auch in einfacheren mythologischen Bildern aufzeigt. Daraus und aus der Verbindung mit ähnlichen Elementen im italischen Hellenismus und in der Kunst der späten Kaiserzeit gelangt er zu dem Schluß, daß hier der lebendigste und dauerhafteste Strang der römischen Kunst zu finden sei. Von Volkskunst im herkömmlichen Sinne könne nicht die Rede sein. Noch der Untersuchung bedürftig scheint bei dieser These die Frage, ob nicht ähnliche Phänomene im hellenistischen Osten, die sich freilich bisher nur in Reliefs, nicht in den wenigen bekannten Malereien nachweisen lassen, das spezifisch Italische dieser Kunstrichtung in Frage stellen.

R. Bianchi Bandinelli, Storicità dell'arte classica (1950^2) 157–208.
P. Ciprotti, Conoscere Pompei (1959) pass. bes. 90ff.
Th. Kraus und L. v. Matt, Lebendiges Pompeji (1973) 161f. 176ff.
A. Maiuri, La peinture romaine (1953) 139ff.
V. Spinazzola, Pompei alla luce degli Scavi Nuovi di Via dell'Abbondanza (1953) 129ff.
Rez.: R. Herbig, GGA. 210, 1956, 169–180.

14. Erotische Darstellungen

Die erotischen Darstellungen in der pompejanischen Malerei sind in den letzten Jahren durch eine Reihe von Publikationen wenigstens zum Teil zugänglich gemacht worden. Mit Ausnahme einer Besprechung eines karikaturistischen Einzelbildes von P. Mingazzini fehlt jedoch stets der Versuch einer kunsthistorischen und typologischen Einordnung, die zumindest bei den qualitätvolleren Bildern lohnend scheint, die – wie die Liebesszenen von der Farnesina oder das sog. Sophonisbabild (s. O. Brendel, AA. 1935, 564ff.) – auf die aus der Literatur bekannten hellenistischen Vorbilder zurückgehen könnten. Auch eine Zusammenstellung der Bilder und ihrer Herkunftsorte fehlt noch. Die vorhandenen Publikationen lösen sich nicht vom herkömmlichen Schema der 'Sittengeschichte', in der die Bilder nur eine sekundäre Rolle spielen und fast unverbunden neben dem Text stehen.

M. Grant und A. Mulas, Eros à Pompéi. Le cabinet secret du Musée de Naples (1975) (= Eros in Pompeji. Das Geheimkabinett des Museums von Neapel [1975]).
J. Marcadé, Roma Amor. Essai sur les représentations érotiques dans l'art étrusque et romain (1961).
G. Marini, Il Gabinetto Segreto del Museo Nazionale di Napoli (1971).
P. Mingazzini, De pictura quadam Pompeis reperta et de fabula ab ea nobis tradita, RM. 60–61, 1953–54, 150–152.

15. Grabmalereien

Die sehr uneinheitlichen Monumente römischer Grabmalerei von augusteischer Zeit bis ans Ende des ersten Jhs. sind in neuerer Zeit nicht zusammenfassend behandelt worden. So sind die Columbarien unter S. Sebastiano oder die der Nekropole bei S. Paolo f. m. weitgehend unbekannt geblieben, anderes ist nur in Zeichnungen publiziert. Andererseits sind einzelne Gräber durch Aufsätze und Erwähnungen in größeren Publikationen besonders zur Grabsymbolik erstmals oder neu behandelt worden.

Das früheste Monument, etwa 40–30 v. Chr. entstanden, ist das Grab von Montefiore (Via Flaminia), dessen Fresken heute zerstört bzw. gestohlen sind. Die Grabarchitektur mit Totenbetten schließt noch an etruskische Vorbilder an. Die von A. Laidlaw publizierten Fresken zeigen außer Inkrustationsmustern in der Art des späten zweiten Stils und Deckenmustern ähnlich denen der Casa del Criptoportico in Pompeji (s.o. S. 172f.) dekorative figürliche Szenen (antithetische Pfauen und Greifen, Vogelfriese und Gefäße), die sich m. E. mit der Phase IIa des zweiten Stils verbinden lassen.

Etwa gleichzeitig sind die Szenen aus der Gründungssage Roms aus einem Columbarium in der Nähe des Statiliergrabes bei Porta Maggiore, die sich heute im Thermenmuseum befinden. Sie sind, vor allem nach den vor der Ablösung gemachten Photographien, in letzter Zeit mehrfach besprochen worden (Andreae, Bianchi Bandinelli, Borda, Leon, Nash). Übereinstimmend wird der Fries von einem Vorbild außerhalb des Sepulkralbereichs abgeleitet, die Verbindung mit der nur an der Erzählung, nicht dem landschaftlichen Hintergrund (wie bei den Odysseefresken) interessierten römischen Historienmalerei, aber auch der hellenistische Einfluß in den formalen Motiven, der andeutenden Malweise und der Verwendung von Personifikationen werden hervorgehoben.

Wieder einen anderen Typ zeigt das Columbarium der Villa Doria Pamfili, ebenfalls aus frühaugusteischer Zeit (Andreae). In den Friesen unterhalb der Loculi wechseln in lockerer Folge Sakrallandschaften, Stilleben, Grylloi und Pygmäenszenen sowie, von einem geringeren Maler ausgeführt, mythologische Bilder. Die Deutung einzelner Szenen ist unsicher (Borda), ebenso der Sinn der

Zusammenstellung der einzelnen Themen. Die Dekoration der Cestiuspyramide, deren Grabkammer (Taf. III 3) eine geschlossene Wand hat, schließt sich direkt an die Hausmalerei an. Da der Bau fest datiert ist, hat die fast verlorene Dekoration mit Priesterinnen in den Wandfeldern und Victorien in Ranken in der Decke eine Rolle in der Diskussion über den Beginn des dritten Stils gespielt (s. o. S. 178). Die Wände des Grabes des Patron an der Via Latina zeigen über einer Gartenwand einen Fries mit der Familie des Grabinhabers in einem Hain, der von Andreae als Elysium interpretiert worden ist. Nur in einem Kurzreferat publiziert ist eine Arbeit von G. Bagnani, der aus der kleinasiatischen Herkunft des Grabinhabers wenig überzeugend auf den Ursprungsort der Malereien schließt. Eine ähnliche Gartenwand hat auch die Fassade eines unpublizierten Grabes vor der Porta Nocera in Pompeji. Wohl schon aus spätaugusteisch-tiberischer Zeit stammt das Grab des Pomponius Hylas. Die figürliche Dekoration ist hier auf die Rankendecke und die teilweise späteren Ädiculen beschränkt (Taf. III 4; IV 5, 6). M. Borda hat Szenen der ursprünglichen Dekoration (Taf. IV 6) auf Iakchos und Orpheus gedeutet. Die nachträglichen Einbauten (Taf. V 7, 8) sind als Anhaltspunkt für den Beginn des vierten Stils benutzt worden (s. o. S. 180).

Spärlich sind die figürlichen Szenen auch in den meisten späteren Grabbauten des ersten Jhs., sowohl in den großen Columbarien wie dem (unpublizierten) beim Scipionengrab oder in der Vigna Codini (Nash) als auch in den kleinen Familiengräbern unter S. Sebastiano (Styger, DissPontAcc. 13, 1918, 99ff.) oder bei S. Paolo f. m. (Lugli, NSc. 1919, 285ff.). Mythologische Szenen fehlen hier völlig; außer Ornamenten, Ranken usw. tauchen nur Tierstilleben, Erotenszenen, Masken und ähnliches auf. Da die Grabtypen die gleichen sind wie in frühaugusteischer Zeit, kann der geringe, als Malfläche zur Verfügung stehende Raum nicht als Erklärung dafür ausreichen. Auch ökonomische Motive und der Zufall der Überlieferung sind denkbar. Das Grab des Vestorius Priscus in Pompeji aus flavischer Zeit mit seinen zahlreichen, meist realistischen Szenen ist wohl typisch für die Einzelgräber einer wohlhabenden Schicht. M. Dentzer hat die einzelnen Motive dieses Grabes mit italischen Vorläufern verglichen und einige durchgehend tradierte Typen (Grabtüren, Gladiatorenkämpfe, Opfertische) aufgezeigt. Über die Volkskunst und ihre Stilmittel sieht er auch stilistische Verbindungen mit italischer Kunst. Mythologische Motive in Gräbern sind schließlich in zahlreichen Stuckreliefs erhalten (Mielsch).

Ein von P. Wuilleumier in augusteische Zeit datiertes Grab an der Via Appia mit Eroten, Wasservögeln, Pfauen und anderen Motiven in den Arcosolien ist nach der Architektur nicht vor dem späten 2. Jh. entstanden und gehört nach dem Stil der Malereien in das mittlere 4. Jh. Eher spätflavisch bis trajanisch als claudisch (Borda) scheint das erste Columbarium von der Via Taranto (s. u. S. 222).

B. Andreae, Studien zur römischen Grabkunst (RM. Erg.-H. 9, 1963) 63 (Grab des Patron).
Ders., in: Th. Kraus, Das römische Weltreich (Propyläen-Kunstgeschichte 2, 1967) 207f. (Cestiuspyramide).
Ders., in: Helbig^4 2489 (Grab beim Statiliergrab). 2490 (Doria-Pamfili).
G. Bagnani, The Tomb of Patro, AJA. 57, 1953, 104.

R. BIANCHI BANDINELLI, Roma. L'arte romana nel centro del potere (1969) 118f.
M. BORDA, La decorazione pittorica del colombario di Pomponio Ila, MemLinc. Ser. 8, 1, 1948, 357–383.
DERS., La pittura romana (1958) 56 (Cestiuspyramide). 67 (Via Taranto). 172ff. (Grab beim Statiliergrab). 209f. (Doria-Pamfili).
A. LAIDLAW, The Tomb of Montefiore. A New Roman Tomb Painted in the Second Style, Archaeology 17, 1964, 33–42.
V. LEON, Zwei Malereien aus einem Columbarium am Esquilin, RömHistMitt. 3, 1958–60, 279–287.
H. MIELSCH, Römische Stuckreliefs (RM.Erg.-H. 21, 1975) bes. 25ff. 37f. 63ff.
E. NASH, Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom (1961) 333 (Vigna Codini). 359f. (Grab beim Statiliergrab).
P. WUILLEUMIER, Fresques romaines de la voie Appienne, MonPiot. 46, 1952, 77–84.

II. Die Wandmalerei des zweiten und dritten Jahrhunderts

1. Neue Funde seit 1945 in Italien

a) Rom

Die vermehrte Bautätigkeit in Rom hat in den letzten Jahrzehnten zur Entdeckung zahlreicher Wandmalereien aus Häusern geführt, die bisher nur zum Teil veröffentlicht sind. Der bedeutendste Komplex ist zweifellos ein großes Gebäude (palastartiges Haus mit Bad), das bei der Anlage der U-Bahnstation an Piazza dei Cinquecento gefunden wurde. Die Fresken, die z. T. in mehreren Schichten übereinandersaßen, wurden abgelöst und ins Thermenmuseum gebracht. Die wissenschaftliche Bearbeitung steht noch aus. Da in dem Gebäude fast alle Stilphasen der Wandmalerei von hadrianischer Zeit bis ins Severische vertreten sind, und zwar in hoher Qualität, dürfte ihre Publikation wichtige Aufschlüsse geben. Hervorzuheben sind unter den Fresken hadrianische Wände mit einer Vorform des Rahmensystems in Pastellfarben (BORDA, Abb. S. 117), die antoninische Dekoration eines großen Apsidensaales mit Architekturmalereien und lebensgroßen Figuren über einem Marmorsockel, vereinfachte Architekturmalereien spätseverischer Zeit sowie zahlreiche Beispiele der spätantoninischen und severischen linearen Wanddekorationen, die z. T. mit reicheren Formen unmittelbar zusammenhängen und so für die Datierung dieses Dekorationstyps wichtig sein könnten.

S. AURIGEMMA, FA. 3, 1948, 296 Nr. 3202.
B. ANDREAE, AA. 1957, 123f.
M. BORDA, La pittura romana (1958) 116f. m. Abb.

Aus hadrianischer Zeit ist die Ausmalung eines Korridors in dem Haus unter S. Giovanni in Laterano, von dem ein neues Stück unter der Sala capitolare entdeckt wurde. Ein Teil der Malereien wurde abgelöst und in die Vatikanischen Museen (Pinacoteca 2344) gebracht. In große, farbig gerahmte Bildfelder mit einzelnen Architekturdurchblicken sind schwebende Einzelfiguren oder auch kleine Bildfelder mit mythologischen und Genreszenen gemalt.

G. Daltrop, demnächst in: RendPontAcc., Bulletin der Vatikanmuseen. Negativ VatMus. XXXI 841.

Der Sockel einer wohl hadrianischen Wand wurde in dem evangelischen Pfarrgarten Via Sicilia/Via Toscana entdeckt.

F. W. Deichmann, Freskenreste des römischen Hauses im evangelisch-lutherischen Pfarrgarten zu Rom, BJb. 161, 1961, 36ff.

Neue Grabungen in dem schon um 1867 ausgegrabenen Haus unter den Caracallathermen führten zur Auffindung einer prächtigen Deckenmalerei, die in späthadrianische Zeit gehören dürfte.

I. Jacopi, Soffitto dipinto nella casa romana di 'Vigna Guidi' Sotto le Terme di Caracalla, RM. 79, 1972, 89ff.

Zwei Räume mit Resten von frühantoninischen Architekturmalereien mit bescheidenen figürlichen Motiven (antithetische Gruppen, Götterattribute) wurden 1960 in der Via Merulana entdeckt.

M. de Vos und F. Coarelli, Due monumenti di pittura postpompeiana, BullCom. 81, 1968–69, 149ff.

H. Mielsch, in: Affreschi romani dalle raccolte dell' Antiquarium Comunale (1976) 38ff.

Etwas später ist eine Dekoration mit roten Architekturdurchblicken zwischen gelbgrundigen Feldern mit schwebenden Satyrn bzw. mit Landschaftsbildern, die bei den Grabungen in Via dell'Amba Aradam beim Lateran zutage kam (vgl. Taf. XIX 28).

V. Santa Maria Scrinari, Per la storia e la topografia del Laterano, Bd'A. 50, 1965, 38ff. Abb. 68.

M. de Vos, BullCom. 81, 1968, 170 Anm. 119.

Ins späte zweite Jh. gehören die Dekorationen einiger Nebenräume der großen Porticus, die unter S. Maria Maggiore gefunden wurde (Raum IV, XVI). Möglicherweise sind auch die großen Bildfelder mit Szenen aus dem Landleben, die in der Porticus selbst einen gemalten Kalender illustrieren, nicht, wie der Ausgräber aus Daten des Kalenders schließt, im 4. Jh., sondern schon in severischer Zeit entstanden.

F. Magi, Il calendario dipinto sotto Santa Maria Maggiore (MemPontAcc. XI 1, 1972).
Rez.: H. Mielsch, Gnomon 48, 1976, 1966, 499–504.

Eine Decke mit geometrischem Liniensystem etwa severischer Zeit hat der Nebenraum eines Nymphäums unter der Via Amba Aradam.

G. M. de Rossi, Un ninfeo sotto Via Amba Aradam, in: Studi di topografia Romana, Quad. Ist. Topogr. 5, 1968, 113–127 Abb. 13–18.

Schon spätseverisch ist die Ausmalung einer Kryptoporticus in Via Friuli im Bereich der Gärten des Sallust. Sie zeigt eine flächige, reduzierte Architektur mit einzelnen Figuren in dunklen, stumpfen Farbtönen.

D. Facenna, Criptoportico decorato con pitture nel giardino della villa Boncampagni-Ludovisi, NSc. 1951, 107–114.
M. Cagiano de Azevedo, Criptoportico in Via Lucullo: iscrizioni dipinte e graffiti cristiani, NSc. 1952, 253–256.
M. Borda, La pittura romana (1958) 118.
E. Nash, Pictorial Dictionary of Ancient Rome (1962) I 491f.

Noch severisch ist wohl die Dekoration des neugefundenen Mithräums unter S. Stefano Rotondo mit rot-grünem Liniensystem und den Büsten von Sol und Luna (letztere gut erhalten).

E. Caronna Lissi, bei: W. v. Sydow, AA. 1973, 526f. Abb. 3.

Einen beträchtlichen Zuwachs hat auch der Bestand an bekannten Grabmalereien erfahren.

Die Ausgrabungen in der Nekropole unter St. Peter, die 1939 begonnen hatten, wurden 1949 eingestellt, nachdem die westliche Hälfte einer sich unter der ganzen Kirche erstreckenden Nekropole ausgegraben war. Die von den Ausgräbern nur zu einem Teil publizierten Malereien dieser Nekropole bilden den qualitätvollsten Komplex heute bekannter römischer Grabmalereien, der durch Beobachtung der Bauabfolge großenteils auch absolut zu datieren ist und so Hinweise für die Datierung anderer Malereien geben kann. Die Bebauung des Hanges mit Grabbauten beginnt an einzelnen Stellen, etwa in gleicher Höhe. Die frühesten Bauten sind B, G und O, von denen die beiden letzteren durch Ziegelstempel in hadrianische Zeit datiert sind. B scheint durch die gleiche Werkstatt ausgemalt wie G. In schneller Folge werden dann die Lücken zwischen den Gräbern geschlossen: C–E sind kurz nacheinander noch in hadrianischer Zeit entstanden. Frühantoninisch sind dann F, I, L, T und U, spätantoninisch das stukkierte Grab H. Damit ist die Reihe der Gräber geschlossen; die jüngeren werden etwas weiter unten am Hang errichtet und lassen dabei Durchgänge zu der oberen Reihe frei. In spätantoninische bzw. severische Zeit gehören davon die Gräber Z, Φ und X, die sich aber nur stilistisch und nach dem Grabtypus datieren lassen.

Die hadrianischen Gräber sind durchgehend weißgrundig mit zarten Schmuckmotiven in hellen, zarten Farben, wobei eine Vorliebe für bizarre Muster auffällt, die entfernt an die des dritten Stils erinnern. Abweichend davon sind einige Decken (C, E) polychrom, aber ebenfalls durch vielfältige kleine Schmuckmotive belebt. Die Farbskala ist hier etwas kräftiger. Der gleiche Unterschied ist an den Decken der Villa Hadriana zu beobachten. Figürliche Motive – abgesehen von rein dekorativen wie Krateren, Glasgefäßen mit Früchten, Musikinstrumenten und Opfergeräten, Vögeln usw. – sind beschränkt: in B Helios in einem Deckentondo zwischen den Jahreszeitenbüsten, in C ein Auriga mit Gespann und eine Landschaftsszene, in E antithetische Pfauen, in G eine 'realistische' Abrechnungsszene.

Die antoninischen Gräber zeigen dann eine wesentlich schwerere, gleichmäßigere Ausmalung in kräftigen Farbtönen, unter denen rot, purpur und gelb überwiegen. Symmetrie und Ausgewogenheit in der Verteilung der Farbflächen werden angestrebt, kleine Schmuckmotive als Flächenfüllung finden sich – in veränderter Form – nur noch bei dem Grab F. Unregelmäßiger und unorganisch ist dann die wohl spätantoninische zweite Ausmalung des Grabes I. Figürliche Motive sind häufiger, die kleinen dekorativen Elemente fehlen fast ganz. In F findet sich eine Venus in einer von Tritonen gehaltenen Muschel und eine – verschollene – Jagdszene, in I Herakles mit Alkestis und wahrscheinlich Tod der Alkestis sowie einzelne stehende und schwebende Figuren und Pfauen und andere Vögel in den Lunetten. Die Arcosolien der beiden zusammen entstandenen Gräber T und U zeigen Tiermotive (Löwe mit Gazelle, Pfau, Adler mit Schlange), die Hauptnischen der Seitenwände Masken mit Blätterkelchen bzw. Hesperus und Phosphorus als reitende Knaben. In Grab O ist eine Wandeinteilung in gelbe, violett gerahmte Paneele verbunden mit einer vereinfachenden Ausmalung der Nischen mit Blumen und Kandelabern in rot und gelb.

Eine vereinheitlichte Dekoration mit jeweils einer Grundfarbe haben dagegen die drei Gräber der südlichen Reihe. Dabei findet sich in Z noch eine Einteilung der Arcosoliumslunetten in Felder durch grüne Streifen auf rotem Grund, etwa entsprechend denen der Nebenräume der Casa di Giove e Ganimede in Ostia oder der des vorseverischen Hauses unter S. Giovanni in Laterano. Die beiden anderen Gräber, deren figürliche Malereien besser erhalten waren (die von Φ sind heute fast zerstört), gehören dagegen wohl schon in severische Zeit. Die von Φ zeigten lockere, sehr fein nuancierte Formen und stark überlängte Proportionen, während bei X, etwa in der Art der Malereien unter S. Prisca, eine deutliche Verhärtung und eine besondere Betonung des Konturs durch breite Schattenzonen zu beobachten ist. Damit dürfte eine Datierung in früh- bzw. spät- bis nachseverische Zeit gegeben sein. Die ägyptisierenden Motive des Grabes Z sind bis auf eine stehende Gottheit und einen Apsisstier nicht sicher kenntlich. Zur besonders reichen Bemalung des Grabes Φ gehörte in den unteren Arcosolien eine Meerwesenszene bzw. Nillandschaften mit Wasservögeln, in den oberen Arcosolien Dionysos-Ariadne, Mars-Rhea Silvia, Hercules-Alcestis, eine fälschlich als Parisurteil gedeutete Opferszene in Anwesenheit von Hermes und eine ungedeutete Szene mit Athena (?), einem Schwan und einer fliehenden Frau zwischen einer Quellnymphe bzw. einer Ortsgottheit. In den Zwickeln zwischen den Arcosolien befanden sich Pfauen, laufende und stehende Figuren sowie Hüfthermen von Silenen mit Nimbus, die wie jene zweiten Stils im Haus des Caesius Blandus (Pompeji VII 1,40) aus Blätterkelchen herauswachsen. Grab X, das sich motivisch wohl an das vorige Grab anlehnt, zeigt in den unteren Arcosolien wieder Meerwesenszenen, in den oberen Dionysos-Ariadne, Mars-Rhea Silvia und eine Szene mit stehenden Satyrn und Mänaden, wohl mit dem Dionysoskind. Die Zwickel sind durch stehende Figuren in Ranken verziert.

Neben den beschriebenen weist die Nekropole noch einige weniger wichtige Malereien auf, durchweg Neubemalungen aus dem 3. und frühen 4. Jh. Sie sollen wie die anderen in einer in Vorbereitung befindlichen Publikation vorgelegt werden.

A. FERRUA, Lavori e scoperte nelle Grotte di S. Pietro, BullCom. 70, 1942, 95–106. (N.B. Die hier verwendete Zählung der Gräber ist später geändert worden, daher die Verwechslungen bei BORDA, Pittura romana 117).

DERS., Un mausoleo della Necropoli scoperta sotto S. Pietro, RendPontAcc. 23–24, 1947–49, 217–229.

B. APOLLONIJ-GHETTI, A. FERRUA, E. JOSI, E. KIRSCHBAUM, Esplorazioni sotto la Confesssione di S. Pietro in Vaticano (1951).

J. M. C. TOYNBEE und J. B. WARD PERKINS, The Shrine of St. Peter and the Vatican Excavation (1956).

E. KIRSCHBAUM, Die Gräber der Apostelfürsten (1957).

H. MIELSCH, Hadrianische Malereien der Vatikannekropole 'ad circum', RendPontAcc. 46, 1973–74, 79–87.

Ins frühere 2. Jh. gehört das Grab von der Via Portuense. Außer dekorativen Motiven enthält das Columbarium Szenen mit spielenden Kindern und gelagerten Personen, die wohl zu Recht auf Darstellung des Elysiums gedeutet worden sind, ferner Darstellungen eines Ehepaares und Porträttondi, Jahreszeitenbüsten und eine Landschaftsszene mit Schiff, die als Barke des Charon und als Sirenenabenteuer des Odysseus gedeutet wurde, aber auch rein idyllisch sein könnte. Nach den kräftigen Farben auf weißem Grund und der lockeren, aber nicht zeichnerischen Modellierung ist das Grab wohl eher zu Anfang des Jhs. entstanden als in antoninischer Zeit, wie dies B. M. FELLETTI-MAJ aufgrund der weiblichen Frisuren annimmt, die m.E. keine Porträtfrisuren sind. Die Knabenporträts in den Tondi sind seit trajanischer Zeit möglich.

S. AURIGEMMA, Colombari romani della via Portuense, Bd'A. 38, 1953, 158–167.

B. M. FELLETTI-MAJ, Le pitture di una tomba della via Portuense, RIA. N.S. 2, 1953, 40–76.

B. ANDREAE, AA. 1957, 202.

DERS., Studien zur römischen Grabkunst (RM.Erg.-H. 9, 1963) 58.

R. BIANCHI BANDINELLI, Roma. L'arte romana nel centro del potere (1969) 141 mit Farbtafel 72. 99. 149–151.

Etwa gleichzeitig mit diesem Grab scheint ein rundes Columbarium mit reduzierten Architekturmotiven und gegenständigen Pfauen als Dekoration zu sein, das 1957 bei Tre Fontane gefunden wurde.

M. BORDA, FA. 12, 1957, 5244 Abb. 115.

Hadrianisch ist ein großenteils mit Stuckreliefs dekoriertes Grab beim Arco di S. Bibiana (unter dem Bahnhof Termini) mit gemalten Ziermotiven auf den Wänden.

G. ANNIBALDI, Sepolcreto romano scoperto presso l'Arco di S. Bibiana, NSc. 1948, 129ff.

B. ANDREAE, Studien zur römischen Grabkunst (RM. Erg.-H. 9, 1963) 126, Anm. 149.

H. MIELSCH, Römische Stuckreliefs (RM.Erg.-H. 21, 1975) 162f.

Durch Ziegelstempel severisch datiert ist das Arcosol eines im römischen Zoo gefundenen Grabes. Es zeigt eine Wasserlandschaft mit Enten. Die Mitte ist, wie häufig bei späten Landschaften, durch eine Säule betont, auf der eine umgekippte Amphore Wasser ausfließen läßt.

F. Coarelli und M. de Vos, Una tomba dipinta di età severiana, BullMCR. 18, 1971, 9–14.

Frühestens spätseverisch ist wohl die Dekoration eines bei S. Paolo f. m. entdeckten Grabes mit Darstellung des Prometheus und der Athena und zwei weiteren Arcosolien mit Vögeln. Die Proportionen sind hier langgestreckt, die Konturen verhärtet. Wichtig ist das Prometheusbild als frühestes Beispiel des Typs.

M. Floriani Squarciapino, Pitture di una tomba sulla via Ostiense, BullCom. 75, 1953–55, 109ff.
B. Andreae, AA. 1957, 225.

Vielleicht schon nachseverisch ist die Dekoration eines Grabes in der Nähe von Capena mit Pfauen bzw. Eros mit Pfau und Fruchtkorb in den Arcosolien, bei der auf Andeutung eines umgebenden Raumes wie bei den genannten Stücken schon völlig verzichtet ist.

G. D. B. Jones, BSR. 30, 1962, 178 Taf. 40a.

Nur mit Resten eines Linearsystems verziert sind neuentdeckte Hypogäen an der Via Appia, die wohl ins 3. Jh. gehören, sich aber nicht genauer zeitlich festlegen lassen.

C. Carletti, Ipogei inediti della via Appia, RendLinc. 26, 1971, 411–422.

b) Latium

In Ostia wurde in dem Komplex der Case Giardino ein neues Haus ausgegraben, das nach einer Priesterinnenfigur der Wanddekoration den Namen Casa delle Ierodule erhielt. Nach dem Vorbericht von M. L. Veloccia Rinaldi bestehen die Wände des Hauptraumes aus kräftig farbigen, völlig flächigen und vielfach gerahmten Paneelen mit zahlreichen Eckverzierungen, die Decke aus überwiegend diagonal orientierten Feldern mit zahlreichen Einzelfiguren und Paaren von ruhig stehenden Satyrn und Mänaden oder Frauengemachszenen. Die vorläufig vorgeschlagene Datierung 130–140 scheint etwas früh, da in Wandeinteilung und Ornamentik keine typisch hadrianischen Elemente auftauchen. Die endgültige Publikation bleibt hier abzuwarten.

M. L. Veloccia Rinaldi, Nuove pitture Ostiensi: La Casa delle Ierodule, RendPontAcc. 43, 1970–71, 165–185.

Bei den neuen Grabungen in den Terme Marittime in Ostia, die zur Aufdeckung großer, bisher unbekannter Räume führten, wurde ein Apsidensaal mit einer wohl severischen Decke mit zahlreichen Bildfeldern entdeckt.

M. L. Veloccia Rinaldi, FA. 24–25, 1969–70, 8342.

Unter den Neufunden in der Villa Hadriana ist eine Wand in einem Nebenraum des sog. Stadions hervorzuheben, bei der schwarz gerahmte, gelbe Felder durch schwarze Kandelaber und Felder mit grünen und violetten Türen getrennt sind. Im Sockel wechseln gelbe, grüne und karmesinrote Felder, jeweils mit kleinen Ornamenten. Die Farben sind durchgehend hell, wie dies für hadrianische Malereien typisch scheint. Die Wand wird mit den Bauten des 'Stadions' von A. Hoffmann publiziert werden.

Die kleinen Räume zwischen den großen Thermen und dem 'Prätorium' der Villa Hadriana bewahren Reste von weißgrundigen Wandmalereien in zwei Schichten, von denen die untere wieder an die Casa degli Aurighi in Ostia erinnert, aber wohl noch in hadrianischer Zeit entstanden ist, während die obere Inkrustationsmotive zeigt. Eine Publikation wird von C. Caprino vorbereitet.

Ein Zufallsfund ist das Mithräum von Marino, das bei der Erweiterung eines Weinkellers gefunden wurde. Zu den bekannten Mithräen von Capua und vom Palazzo Barberini in Rom tritt so ein drittes italisches Beispiel mit gemaltem Kultbild (Taf. XX 29), das besonders durch die kleinen Randstreifen mit den Mithrastaten bemerkenswert ist. Die vorgeschlagenen Datierungen schwanken zwischen 160–70 und dem Ende des 2. Jhs. Das erstere scheint wahrscheinlicher, jedoch ist dafür die Publikation von M. J. Vermaseren abzuwarten.

Tafelabb. in: EAA. 5 (1963) 116. 492 s.v. Mithra u. Nimbo.
R. Bianchi Bandinelli, Roma. L'arte romana nel centro del potere (1969) 331 Abb. 372. 374.
B. Andreae, Römische Kunst (1973) Abb. 105.
H. Lavagne, Le mithréum de Marino (Italie), CRAcInscr. 1974, 191–201.

Nur aus einer kurzen Notiz bekannt sind die Malereien aus der Villa des Nero in Subiaco, die bis zu drei Meter Höhe erhalten waren und aus dem späten 3. Jh. stammen sollen.

M. Torelli, FA. 12, 1957, 5394.

Ebenfalls aus einer Villa des Nero, der von Anzio, stammen einige Wandmalereien, die sich jetzt in der Villa Doria Pamfili befinden. Die flüchtigen Architekturwände und Gartenmalereien dürften kaum vor severischer Zeit entstanden sein.

V. Santa Maria Scrinari und M. L. Morricone Matini, Antium, MOSAntIt. (1975) 13 (mit domitianischer Datierung).

c) Mittelitalien

Spätkaiserzeitliche Malereien kamen an mehreren Stellen in Mittelitalien zutage. Aus Norditalien scheinen kaum Neufunde bekannt, die nachflavisch zu datieren wären (s.o. S. 171).

Bei den französischen Grabungen von Bolsena wurden in einer Insula des 3. Jhs. eine Reihe von Wandmalereien gefunden. Die Ausmalung zweier Räume ist in Vorberichten publiziert. Es handelt sich einmal um eine Art Rahmensystem aus

Farbstreifen und begleitenden Linien und schrägen Querverbindungen, wie sie für die späten Vertreter dieses Systems typisch scheinen (s.u. S. 227), zum anderen – in Raum E–F – um ein im wesentlichen aus ähnlichen Linien gebildetes Architektursystem mit völlig reduzierten Architekturelementen. Es könnte sich hier um eine der seltenen Architekturwände des späten 3. Jhs. handeln, die für das Weiterleben dieser Gliederungsform neben den reinen Linearsystemen wie im anstoßenden Zimmer von größter Wichtigkeit wäre. Eine genaue Datierung ist von der angekündigten Publikation durch A. Barbet zu erwarten. Beide Zimmer sind nachträglich grob übermalt worden.

P. Gros, MEFR. 80, 1968, 375 Abb. 13.
J. Andreau und P. Gros, MEFR. 81, 1969, 131–134 Abb. 8. 9.
P. Gros, Bolsena 1962–1968 Poggio Moscini, Scavi della Scuola Francese di Roma (1969) 14f. Abb. 6. 7.
A. Barbet, MEFR. 82, 1970, 227–231.

Bei den Grabungen von Alba Fucens wurden im Herculesheiligtum und in mehreren Häusern Reste von Wandmalereien gefunden. Es handelt sich dabei um Wände mit Paneeleinteilung bzw. mit einfachen Architekturen (Haus bei der Porta Fellonica), die von L. Reekmans ins 2. Jh. datiert worden sind. Keine der Wände scheint vor antoninischer Zeit bemalt worden zu sein.

L. Reekmans, Peintures murales du II^{e} siècle après J.-C. à Alba Fucens, in: Antidorum W. Peremans sexagenario ab alumnis oblatum, Studia Hellenistica 16 (1968) 201–218.
B. Andreae, AA. 1959, 215.

Unter dem erzbischöflichen Palast von Assisi wurden mehrere bemalte Zimmer entdeckt, die bisher nur aus kurzen Beschreibungen bekannt sind. Neben geometrischen und Architekturmotiven stehen Wände mit Blumen und Vögeln, vielleicht aus severischer Zeit, sowie ein Bild mit den Attributen des Apoll.

U. Ciotti, FA. 5, 1950, 4168.
C. Pietrangeli und U. Ciotti, EAA. 1 (1958) 741 Abb. 933 s.v. Assisi.
J. W. Salomonson, La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage (1965) 43.

In einem Magazinraum am Hafen von Ancona wurde eine Paneeldekoration wohl antoninischer Zeit mit Streublumen auf den hellen Zwischenfeldern entdeckt.

B. Andreae, AA. 1959, 174 Abb. 43.

d) Süditalien

Bei den Grabungen in den Thermenanlagen von Baiae wurden außer Wandmalereien dritten und vierten Stils auch einige späte Wände freigelegt. Über der großen Wandmalerei dritten Stils (Taf. X 13) in der Porticus der Sosandrathermen sitzt eine weißgrundige Architekturwand (Taf. XXIII 34) mit einer komplizierten

Aneinanderreihung von Bildfeldern mit farbigen Rahmen und einzelnen Architekturelementen wie Säulen und Architraven, die keinerlei Räumlichkeit mehr evozieren. In den einzelnen Bildfeldern sind bewegte, stark fleckig aufgelöste Satyrn und Mänaden dargestellt. Die Dekoration dürfte in spätseverischer Zeit entstanden sein. Nach dem nahtlosen Übergang des Putzes damit gleichzeitig ist die Ausmalung eines anstoßenden Treppenhauses (Taf. XXIII 35), die aus völlig reduzierten, nur aus dünnen gelben Streifen und schwarzen Linien gebildeten 'Ädiculen' und feinen Blütenkandelabern in der Hauptzone der Wand besteht. Ein Sockel fehlt; die Oberwände zeigen ebenfalls Architekturandeutungen, alles auf weißem Grund.

Noch später könnte eine Wand in den Merkurthermen (Taf. XXIV 36) sein, von der wegen des Grundwassers nur der obere Teil ausgegraben werden konnte. Hier sitzen zwei Schichten übereinander. Die ältere Schicht ist eine Rahmendekoration mit komplizierteren Feldern und Figuren auf hohen Sockeln in der Oberwand. Nach den breiten Farbstreifen, den komplizierteren Felderformen und den hart aufgehöhten Gewandfalten dürfte diese Dekoration schon in severischer Zeit entstanden sein. Damit rückt die darübersitzende zweite Schicht mit Resten einer weißgrundigen Architekturwand mit kleinen Feldern und Tondi über dem Architrav in spät- oder eher nachseverische Zeit, wohl etwas später als die Wand der Sosandrathermen.

Ein in S. Antonio Abbate bei Stabiae entdecktes Kammergrab weist Reste von Wandmalerei auf (verstreute Zweige und Granatäpfel an der Decke, Girlanden mit Früchten in aufgehängten Netzen an den Wänden). Für die in der Publikation nicht gegebene Datierung wäre wohl an das frühe 2. Jh. zu denken.

O. Elia, S. Antonio Abate, Tomba a camera di età romana imperiale, NSc. 1961, 184–188.

Von den Wandmalereiresten, die bei den Grabungen beim Theater von Sybaris zutage kamen, ist eine weißgrundige Wand hervorzuheben, die durch flache grüne Pilaster und rot-grün gerahmte Paneele gegliedert ist. Die von den Ausgräbern vorgeschlagene Datierung ins 1. Jh. v. Chr. kann nicht zutreffen, wie auch der Deckenrest zeigt, der mit der berühmten Rautenwand von Stabiae keine Ähnlichkeit hat. Vielmehr dürfte die Malerei nach der Übereinstimmung mit der sicher antoninischen Ausmalung des Caseggiato degli Aurighi (s.u. S. 218) im mittleren 2. Jh. entstanden sein.

P. Sommella, C. F. Giuliani, N. Fenelli u.a., Sibari, Saggi di scavo al Parco del Cavallo, NSc. 1969 Suppl. 1, 115.

Bei Grabungen in Cagliari wurden Reste eines ausgemalten Hauses gefunden. Außer einer Dekoration aus Quadern in roten, gelben und schwarzen Linien gehören dazu Fragmente figürlicher Darstellungen mit liegenden Nymphen und Vögeln auf Krateren. Eine zeitliche Festlegung der Malereien innerhalb des 3. Jhs. scheint nicht möglich.

G. Pesce, Case romane a Campo Viale in Cagliari, StudSard. 19, 1964–65, 329–348.

2. Publikationen älterer Funde

Auch in der spätkaiserzeitlichen Malerei ist die Zahl der Monumente, die nicht oder nur unzureichend veröffentlicht sind, beträchtlich. Dies gilt besonders für Rom. Die zahlreichen Funde, die vor allem in den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts gemacht wurden, sind fast durchweg zerstört und nur zum Teil aus alten Aufnahmen und Zeichnungen wiederzugewinnen. Dazu gehören die spätseverischen Deckengemälde des Grabes beim Statiliergrab (LEON, NASH) und eine Reihe von Malereien hadrianischer bis severischer Zeit an verschiedenen Orten, so auf dem Aventin, im Haus unter den Caracallathermen, auf dem Palatin, in der Caserma dei Vigili in Trastevere usw. (MIELSCH). Unvollständig bekannt sind die Malereien in den Grabungen unter S. Sebastiano und unter S. Giovanni in Laterano, ebenso die in der zerstörten Cryptoporticus auf der Velia. Ein bedeutender, noch unpublizierter Komplex sind die hadrianischen Wände unter den Deciusthermen mit Landschaftsbildern und Götterattributen als Vignetten. Unveröffentlicht ist auch eine Reihe von kleineren Monumenten und Freskenfragmenten im Thermenmuseum und im Antiquario Comunale. Die Mehrzahl der bedeutenden Stücke wird jedoch in den nächsten Jahren publiziert werden.

Unter den nicht sehr zahlreichen neu publizierten Stücken aus älteren Grabungen in Rom sind die qualitätvollsten die aus einem Gebäude bei S. Crisogono (M. DE VOS). Es handelt sich um eine Architekturwand (Taf. XXV 37) mit vorgesetzten Säulen und kleinen seitlichen Säulenstellungen in den Bildfeldern, wie sie für das Severische typisch erscheinen. Die einzelnen Figuren (Diana und andere schwebende Figuren und Tiere) sind unruhig gemalt, mit durch dunkle Flecken und durch Aufhöhungen aufgelöster Oberfläche. Dies spricht m.E. eher für eine Datierung in den Anfang des dritten als in die letzten beiden Jahrzehnte des zweiten Jahrhunderts.

Die verschiedenen, meist schlecht erhaltenen Malereien im Pädagogium des Palatin sind von M. ITKONEN KAILA untersucht. Sie reichen von domitianischer Zeit bis in das fortgeschrittene 3. Jh. Gerade für die späteren Phasen erlauben die geringen Reste aber keine genaue Datierung mehr.

Das schon 1855 ausgegrabene Isisheiligtum am Aventinabhang bei S. Sabina wurde von F. DARSY publiziert. In den Feldern einer Streifendekoration finden sich hier Vignetten mit Opfernden vor einem Isistempel, einem Reiher mit einer Kanne mit Nilwasser und Stilleben. Die dunkle Farbskala und die verhärteten, wenig sorgfältig gemalten Einzelfiguren lassen eher eine Entstehung im fortgeschrittenen 3. Jh. vermuten als um 200.

Ein merkwürdiges Einzelstück ist der kleine Hermaphrodit im Museo Barracco, der von M. CAGIANO DE AZEVEDO publiziert und in den Anfang des 2. Jhs. gesetzt wurde. Es scheint aber mit einem Bild aus der Pförtnerloge der bekannten Villa von Boscotrecase (NSc. 1922, 465) identisch zu sein und dürfte dann eher in julisch-claudische Zeit gehören.

In antoninische Zeit gehört das 1936 gefundene Mithräum beim Palazzo Barberini mit einem gemalten Kultbild, das wie das neugefundene von Marino (s.o. S. 209) seitliche Streifen mit Mithrastaten zeigt. Die verhärteten Formen sprechen für einen Ansatz um 160–70. Die severischen Einbauten (Sockel, Podium), die die Malereien nicht einbezogen haben, liefern einen Terminus a. q. (G. ANNIBALDI).

Die wichtigen Wandmalereien des Mithräums unter S. Prisca wurden von M. J. VERMASEREN und C. C. VAN ESSEN in einer umfassenden Publikation vorgelegt. Von der früheren der beiden Malschichten an den Längswänden des Mithräums sind nur geringe Reste erhalten, die vor allem wegen der ausführlichen Beischriften von Bedeutung sind. Ein Graffito an der Seitenwand des stukkierten Mithrasbildes datiert die erste Phase vor 202 oder – nach einer anderen Interpretationsmöglichkeit – vor etwa 220. VAN ESSEN datiert danach die erste Phase um 200, die zweite um 220. Möglich scheint auch ein späterer Ansatz. Die heute stark beschädigten Malereien der zweiten Phase zeigen auf der rechten Wand die Prozession der sieben Einweihungsgrade und Figuren mit Opfertieren, auf der anderen Wand eine Prozession von acht Figuren vor einer Grotte, in der Sol und Mithras auf einer Kline lagern. Gegenüber den in Flecken aufgelösten Malereien des frühen 3. Jhs. ist hier deutlich eine Beruhigung zu erkennen, die sich vor allem in den stereometrischen Formen der Köpfe mit breiten Schattenkonturen bemerkbar macht.

Ein Hypogäum aus dem frühen dritten Jh. auf dem Gelände der Lucinagruft wurde von L. REEKMANS publiziert. In die Grabkammer wurden nachträglich Stützbögen eingezogen, die die ursprünglichen Malereien zum Teil überschneiden. Beide Bauphasen haben Malereien des sog. rot-grünen Liniensystems. Die frühere Phase ist wesentlich schlichter, klarer aufgebaut und zeigt noch eine reichere Farbskala, während die zweite viele kleine gebogene Linien, Füll- und Eckornamente hat und die Farben auch bei den figürlichen Teilen im wesentlichen auf rot und grün beschränkt. Durch den Baubefund ist hier ein wichtiger Anhaltspunkt für die Entwicklung des rot-grünen Liniensystems gegeben.

Die erhaltenen Reste der Ausmalung des Nasoniergrabes an der Via Flaminia wurden von B. ANDREAE aufgenommen und zusammen mit den Stichen von BARTOLI und den ausgeschnittenen Stücken im British Museum vorgelegt. Er datiert das Grab um 160–70.

Am Canopus der Villa Hadriana finden sich in den heute als Museum verwendeten Räumen eine Reihe von linearen Deckenmalereien, die von S. AURIGEMMA teilweise abgebildet worden sind. Nach dem Stil gehören sie zu Wanddekorationen des sog. Rahmensystems, sind aber kaum vor spätseverischer Zeit entstanden.

Eine Wand des Nymphäums unter S. Maria della Rotonda in Albano zeigt eine ungedeutete mythologische Szene, wohl aus severischer Zeit (E. TORTORICI).

Bedeutende Komplexe spätkaiserzeitlicher Wandmalerei sind in größerer Zahl in Ostia gefunden worden. Die wichtigen Häuser sind zumeist publiziert; es fehlen noch der Caseggiato degli Aurighi, die Case Giardino, eine Reihe von einzelnen Wänden und zahlreiche Fragmente im Museum. Leider ist bei vielen dieser Stücke, die meist aus der aus politischen Gründen durchgeführten großen Grabungskampagne von 1938–42 stammen, die genaue Herkunft nicht mehr bekannt, und auch bei den am Ort verbliebenen Malereien sind häufig durch die notwendigen Restaurierungen (mit Ablösung von den Wänden) die Zusammenhänge der verschiedenen Schichten miteinander und mit dem Bau verlorengegangen. Dies ist vor allem bedauerlich bei den Stücken aus dem späteren 3. Jh., wo Datierungsanhalte fast völlig fehlen. Die von G. Calza nur zum kleinen Teil publizierten Gräber der Isola Sacra sollen in den nächsten Jahren, nach Abschluß der noch im Gang befindlichen Nachgrabungen, die wertvolle Aufschlüsse auch für die Datierung geliefert haben, erneut vorgelegt werden. Vieles kann hier aber nur noch nach älteren Aufnahmen beurteilt werden.

Die Casa delle Muse, die von B. M. Felletti-Maj und P. Moreno vorgelegt wurde, hat als einziges der Ostienser Häuser noch Malereien aus hadrianischer Zeit in großem Umfang erhalten, die durch die Architektur datiert sind. Hervorzuheben sind darunter die großen farbigen Architekturwände des Raumes X mit Mittelbild, seitlichen Türen mit stehenden Figuren und darüber Durchblicken auf Häuser mit Balkonen, die an die des zweiten Stils (Boscoreale) erinnern. Säulen, Pilaster und Felder sind mit vielen kleinen, sorgfältig gemalten Ornamenten geschmückt, die zusammen mit den orangenen, roten, grünen und schwarzen Flächen der ganzen Dekoration einen etwas bizarren und lebhaften Charakter geben. Ähnlich lebhaft und maniriert wirken die weißgrundigen Dekorationen des Raumes IX mit dionysischen Figuren in den Bildfeldern, kleinen seitlichen Architekturen und archaistischen Figuren, überschlanken Stützen, Schilden mit Figuren und anderen Ornamenten in der Oberwand. Auch hier ist die Malweise präzis, aber locker. Das gleiche gilt für den kleinen Korridor XVI und die Reste in einigen anderen Räumen. Zur gleichen Phase rechnen Felletti-Maj und Moreno auch die Dekorationen der Sala delle Muse (V), die dem Haus den Namen gegeben hat. Die Wände sind hier in rote und gelbe Felder geteilt, mit großen Säulen sowie Kombinationen aus Architekturdurchblicken und Inkrustationsfeldern zwischen den Paneelen. In der Mitte der Felder befinden sich die Figuren von Apoll und den Musen, die durch einzelne Attribute gekennzeichnet sind. Sowohl die klare, ausgewogene Gesamtgliederung der Wände, das Fehlen von Füllornamenten als auch die Malweise unterscheiden die Malereien dieses Raumes von denen der übrigen genannten Zimmer. Besonders die mit vielen dunklen Linien fast ohne Übergänge gemalten Gewänder der Musen, aber auch ihre unnatürlichen Proportionen und hölzernen Bewegungen haben mit den bewegten, lebhaften Figuren von IX, X, XVI nichts gemeinsam. Alle diese Züge sprechen für eine spätere, antoninische Datierung. Tatsächlich sind Fenster und Tür dieses Raumes nachträglich verschmälert worden, und die Malerei sitzt erst über diesen Umbauten, die nach Felletti-Maj und Moreno noch während der Erbauung des Hauses vorgenommen worden sein sollen. Dies wird aber nur mit der Gleichzeitigkeit der Malereien begründet, die sich wieder auf eine übereinstimmende Struktur des Wandputzes stützt. Für exakte Datierungen können solche technischen Übereinstimmungen aber nicht beweiskräftig sein. Der Befund spricht daher m.E. eindeutig für eine spätere Datierung des Raumes, etwa gleichzeitig mit den antoninischen Restaurierungen in vielen anderen Zimmern, mit übereinstimmender Malweise, Farbskala und Gliederung (XV, XIX). Noch spätere Restaurierungen passen sich zum Teil dem alten Gliederungsschema an, ohne es exakt nachzuahmen (Porticus), oder ersetzen es durch ein lineares System (VII). Noch später als diese etwa severischen Restaurierungen ist nach Felletti-

Maj und Moreno die Übermalung des Raumes X mit einer Inkrustationsnachahmung, die als spätantik bezeichnet wird, aber keines der für das 4. Jh. typischen komplizierten Muster zeigt. Eine frühere Datierung erscheint daher nicht ausgeschlossen.

Ebenfalls in hadrianischer Zeit erbaut sind die Casa delle Volte Dipinte und die Casa delle Pareti Gialle, die von B. M. Felletti-Maj publiziert wurden. Nach den Ziegelstempeln gehört die erstere in früh-, die letztere in späthadrianische Zeit. Von der ersten Ausmalung sind in beiden Häusern aber nur kleine Reste erhalten. Sie sind vor allem wichtig, weil durch sie die erhaltenen Dekorationen als nachhadrianisch erwiesen sind. Die zweite, antoninische Phase der Casa delle Volte Dipinte ist durchgehend schlicht. Große Architekturwände fehlen. Die Ausmalung ist wohl entsprechend der Zweckbestimmung der Räume differenziert. Die vorderen Räume des durch einen Korridor zweigeteilten Hauses, die durch zahlreiche Fenster erleuchtet sind, haben jeweils farbigen Grund, ebenso der große Raum IV in der rückwärtigen Hälfte, wieder mit stärkerem Lichteinfall. Als Grundfarben dominieren Rot und Gelb, daneben Braun und Schwarz. Die übrigen, dunkleren Cubicula sind hingegen weißgrundig. Wandgliederung und Einzelelemente stimmen jedoch in beiden Gruppen überein. Die farbigen Hauptwände sind gegliedert in große Inkrustationspaneele (II) oder durch kleine, rotgrundige Architekturdurchblicke zwischen den gelben Feldern (XI, XII). Diese Durchblicke deuten Architekturen nur an, räumliche Illusion wird nicht angestrebt. In den Feldern finden sich Einzelfiguren oder Miniaturlandschaften, die völlig in Farbflecke aufgelöst sind und keine realen Gegenstände erkennen lassen. Etwas reicher gegliedert sind die Lunetten mit zahlreicheren, gelegentlich auch räumlicher empfundenen Architekturelementen und Einzelfiguren – ein Unterschied zwischen Haupt- und Oberwand, der sich schon in der pompejanischen Malerei findet. In Raum XII lassen die archaisierenden Figuren und die sich verjüngenden Kandelaber noch Zusammenhänge mit dem Hadrianischen erkennen. Sonst wirken diese Wände durch die kräftigen, ausgewogenen Farben, die geschlossenen Wandgliederungen mit wenigen Einzelornamenten und die festen Konturen der einzelnen Figuren wesentlich ruhiger und schwerer, aber auch eintöniger als die hadrianischen der Casa delle Muse. Die gleiche Gliederung und Malweise wie die farbigen haben auch die weißgrundigen Räume, die nur zum Teil flüchtiger ausgeführt sind. Figürliche Elemente fehlen fast völlig. Das 'Untektonische' der Architekturen vor allem in den Lunetten wird durch den weißen Grund deutlicher als in den anderen Räumen, wo die verschiedenen Farbflächen die räumliche Illusion erhöhten, während hier die Annäherung an eine rein flächig-dekorative Gliederung der Wand deutlich wird. Ähnlich wirkte die einheitlich gelbgrundige Bemalung des Raumes IV mit zarten roten und grünen Linien und Architekturen.

Die folgenden Dekorationsphasen des Hauses waren nicht mehr auf neu aufgebrachtem Verputz, sondern nur auf einem dünnen Überzug Kalkmilch oder direkt (wohl in Temperatechnik) auf die frühere Schicht gemalt und sind daher seit der Ausgrabung größenteils zerfallen. Die wichtigste Dekoration ist die des Raumes IV mit einer Wandeinteilung in große, farbig gerahmte Felder mit vielfältigen Ornamenten, farbigen Ecken, Girlanden, Jahreszeitenköpfen, Fruchtkelchen und anderem. Noch reicher dekoriert war die Decke, die sich in der Gliederung um einen Mitteltondo an die antoninische Phase anschließt, aber rings zahlreiche Sektoren mit dekorativen und mythologischen Motiven aufweist (Eroten in Barken, Pfauen und andere Tiere in Landschaften, Ketoi usw.). Die Datierung in severischer Zeit scheint aus stilistischen Gründen gesichert. Nachträglich aufgemalt war ein schwer zu deutendes mythologisches Bild mit einem sitzenden Krieger und einem vor ihm stehenden Jüngling sowie einer zuschauenden, halbverdeckten Figur. Wesentlich später als die severische Phase des Raumes IV setzt FELLETTI-MAJ die linearen Bemalungen im Korridor in rotgelben Ornamenten. Noch später sind die diese z. T. überschneidenden Reste von Wänden des 'rot-grünen Liniensystems' in V. Letztere sind interessant vor allem wegen der beiden erhaltenen erotischen Szenen, den spätesten der römischen Wandmalerei. Ein genaues Datum ist kaum zu geben. Die noch sehr reiche Farbskala gerade bei den erotischen Szenen und in den umgebenden Wandgliederungen und das Fehlen von Füllornamenten läßt es aber als möglich erscheinen, daß auch die linearen Dekorationen noch in die severische Zeit gehören (s. u. S. 229) und etwa gleichzeitig mit der Übermalung von IV sind, die beobachtete Überschneidung zweier Dekorationen nach der Umänderung einer Tür also auf kurz aufeinanderfolgende Arbeitsgänge zurückzuführen sind. Die realistische Szene in der Caupona, ein weiteres Zeugnis für die Fortdauer der alten Bildtraditionen, ist leider schlecht erhalten. Dargestellt waren oben ein Clipeus mit Porträt, rechts darunter eine Wand mit Balkon, darunter bis zum linken Bildrand eine Reihe von Figuren. Die letzte steht vor einem hohen, oben giebelartig zulaufenden Gerät oder Gegenstand mit einer dunklen Öffnung und wendet sich den Hinzukommenden zu. Die Beischriften sind leider sehr fragmentarisch. Die vorgeschlagene Deutung des Gegenstandes links als Grabädikula mit Urne, des 'Frieses' also als 'Grabprozession', ist aber ikonographisch nicht zwingend und scheint nach der Tradition der Ausschmückung von Tavernen und Läden (s. o. S. 200) unwahrscheinlich. Vielmehr dürfte es sich um eine Verkaufsszene, das Bild des Erbauers des Hauses und das Haus selbst handeln.

In der Casa delle Pareti Gialle zeigen die Räume III–VI in unterschiedlicher Erhaltung eine übereinstimmende Dekoration, die zur zweiten Phase des Hauses gehört und etwa gleichzeitig mit der antoninischen der Casa delle Volte dipinte ist. Die Wände sind in gelbgrundige Paneele und rote Architekturdurchblicke geteilt, an die sich seitlich jeweils noch kleine Architekturen anschließen, die reicher sind als die entsprechenden in dem benachbarten Haus. Die gelben Paneele sind ferner geschmückt durch Kandelaber und Ranken aus kleinen Blüten. In der Mitte der Paneele finden sich jeweils kleine Landschaftsszenen, die wieder nur flüchtig, fast 'expressionistisch' ausgeführt sind und kaum Einzelheiten oder räumlich Zusammenhänge darstellen. FELLETTI-MAJ sieht in ihnen die Fortsetzung einer schon in der Domus Aurea einsetzenden Tendenz zur Auflösung der Landschaftsmalerei durch Hell-Dunkelkontraste. Wie im vierten Stil scheint es sich aber auch hier eher um geringe Qualität der Malerei zu handeln, da gleichzeitig auch so detailliert ausgeführte Landschaften wie die des bunten Grabes der Via Latina oder des Mithräums des Lucretius Menander (WIRTH, Wandmalerei Taf. 14f. 16) entstanden sind. Unbestreitbar scheint nur ein zunehmender Abbau der räumlichen Tiefe. Nach dem Baubefund später als diese antoninischen Malereien sind die der Räume VII und VIII mit ähnlichen Paneelen, aber vorgesetzten Säulen, seitlichen gerahmten Feldern und einem stärkeren Wechsel von roten, gelben und grünen Farbfeldern. Die Figuren (Herakles-Acheloos, Mänaden, Satyrn) sind überschlank, kaum bewegt, mit überlängten Gliedern. Sie sind mit feinen Abstufungen und vielen Aufhöhungen gemalt, wesentlich 'malerischer' als die des Nachbarhauses. Nach der Frisur einer der Mänaden datiert FELLETTI-MAJ diese Malereien um 240. Es erscheint jedoch fast unmöglich, an dem fingernagelgroßen und stark beschädigten Kopf eine Porträtfrisur zu erkennen, zumal das Nackenhaar ebensogut als abstehende Locke wie als umgebogene Haartour interpretiert werden kann. Die stilistischen Eigenheiten, vor allem Proportionen und Malweise der Figuren, aber auch die erneute Bedeutung der Architekturelemente sprechen m. E. eher für eine Datierung in frühseverischer Zeit, etwa gleichzeitig mit dem Stadion vom Palatin (RM. 82, 1975, 122ff.) oder denen des Grabes Φ der Vatikannekropole (s. o. S. 206). Von einer späteren Übermalung in einem einfachen Linearsystem sind nur geringe Reste erhalten. In Raum VIII wurde eine Wand später mit einer Inkrustationsnachahmung mit Pelten und Rauten als Muster ersetzt, die schon ins 4. Jh. gehören könnte.

Wesentlich einheitlicher als bei den genannten Häusern ist die Ausmalung der Caupona del Pavone, die von C. GASPARRI vorgelegt wurde. Der hadrianische Baukern wurde in severischer Zeit radikal verändert und erweitert. Die erhaltene Ausmalung gehört zu dieser Bauphase. Spätere Umbauten, durch die das Tablinum in eine Taverne umgewandelt wurde, brachten außer Reparaturen an der Sockelzone keine nennenswerten Neubemalungen. Drei der bemalten Räume zeigen eine Wandgliederung ohne architektonische Elemente. Die vielfältig farbig gerahmten Felder verschiedener Form wechseln vielmehr in bunter Folge. Nur die Einteilung in Sockel, Haupt- und Oberwand ist noch beibehalten, die alte Dreiteilung oder symmetrische Einteilung der Wände ist nicht mehr bindend. Während hier die Auffassung der Wand als Malfläche sich stärker durchgesetzt hat als in den antoninischen Wänden, ist das alte architektonische Schema in der aufwendigen Dekoration des Tablinums sogar deutlicher als dort. Vor eine in verschieden breite, gerahmte Paneele gegliederte Wand ist eine Reihe von Säulen gestellt. In kleinen Zwischenfeldern öffnen sich Türen, darüber sind Theatermasken gesetzt. Die einzelnen Figuren (Musen u. a.) stehen jedoch nicht auf der durch die Säulen geschaffenen Bühne, sondern stehen oder schweben in den Feldern der Rückwand. An der Gleichzeitigkeit der Dekorationen ist nicht zu zweifeln; die kräftigen Farben und die überlängten Proportionen der locker gemalten Figuren stimmen überein, auch wenn im Einzelnen Unterschiede in der Qualität spürbar sind. Stilistische Vergleiche erlauben eine Datierung der Malereien in den Anfang des 3. Jhs., etwa 200–220.

Die sehr schlichten rot-grünen Lineardekorationen in den beiden abgetrennten Teilen des Hauses (XIV, XVII, XVIII) werden von GASPARRI mit dem Umbau des Hauses in ein Hotel in Verbindung gebracht und etwa in die Mitte des Jhs. datiert. Ein zwingender Grund für diese Datierung kann aus der Baugeschichte aber nicht gewonnen werden; eine severische Datierung, gleichzeitig mit dem Umbau des ganzen Komplexes, scheint nicht ausgeschlossen.

Nur zum Teil publiziert ist die Dekoration des Caseggiato degli Aurighi. Eine ausführliche Untersuchung von M. de Vos liegt bisher nur als maschinenschriftliche Dissertation vor, kann hier aber kurz referiert werden. Der größte Teil der Malereien ist inzwischen von J. E. Packer abgebildet worden. Von der ersten Bauphase des Hauses um 140 sind danach keine Malereien erhalten. Vielmehr setzen die in weiße oder gelb-rote Paneele gegliederten Wände mit den Wagenlenkern, der Jagdszene, dem Panther, Eroten mit Waffen und kleinen Landschaftsvignetten im Korridor und drei anschließenden Räumen einen tiefgreifenden Umbau mit Errichtung eines Zwischengeschosses voraus (Packer Abb. 184–186. 191), dessen Stützmauern von den genannten Malereien bedeckt sind. Zur gleichen Phase gehört ein Raum nahe dem Eingang des Hauses mit zwei Rahmendekorationen mit kleinen Stilleben, kleinen Ädiculen und zarten Ranken in der Oberwand (Packer Abb. 173). De Vos setzt diese Bauphase mit den Malereien um 160 an. Auf kleineren Um- und Einbauten sitzen die Malereien mit einer Rahmendekoration mit kleinen Stilleben und Landschaftsbildern (Packer Abb. 172), die Neubemalung des zuletzt genannten Raumes mit einer Rahmendekoration, die nur im unteren Wandteil erhalten ist, sowie ein ähnlicher Raum auf der anderen Seite des Hofes (Packer Abb. 174). Die Dekorationen werden in antoninische bis spätantoninische Zeit gesetzt. Als letzte Phase ist in einigen der genannten Räume eine sehr flüchtige Dekoration mit groben Ornamenten, Ranken, Masken, Delphinen usw. erhalten, die auf weißem Grund in rot und gelb gemalt ist. Diese extrem vereinfachten Wände sind in Ostia in großer Zahl erhalten (publiziert bisher nur Caseggiato die Temistocle, Packer Abb. 240–245, und Casa di Annio, a.O. Abb. 217). Datierungsanhalte fehlen, da diese Malereien stets auf früheren Mauern bzw. Einbauten aus amorphem, undatierbarem Material sitzen. Zudem scheinen die Qualitätsunterschiede beträchtlich. M. de Vos setzt die Mehrzahl der Beispiele in die erste Hälfte des 3. Jhs., schließt aber eine Fortdauer des 'Stils' nicht aus. Zumindest für einen Teil dieser Monumente ist wohl auch eine frühere Datierung erwägenswert (s. u. S. 227).

Zwei übereinanderliegende Phasen der Streifendekoration, die für die Entwicklung dieses Systems von Bedeutung sind, zeigt das Sacello delle Tre Navate. Eher in das 3. als an das Ende des 2. Jhs. gehört das Mitreo delle Pareti Dipinte (Becatti). Einzelne Wände und große Einzelbilder mit Meerszenen spätantoninischer bis spätseverischer Zeit in den Terme dei Sette Sapienti und den Terme del Faro sind abgebildet bei R. Calza und E. Nash und bei van Essen.

Ohne den Bauzusammenhang publiziert sind einige figürliche Szenen aus dem fortgeschrittenen 3. Jh., die vor allem unter ikonographischen Gesichtspunkten untersucht worden sind, aber auch für die Stilgeschichte wichtig sein könnten, wenn sich ihr ursprünglicher Kontext rekonstruieren ließe. Vorläufig lassen sich die Gerichtsszenen aus dem Caseggiato di Ercole nur vermutungsweise in die Mitte des Jhs. setzen (Bianchi Bandinelli, Floriani-Squarciapino), was nach dem expressiven Stil möglich scheint. Das gleiche gilt für die Szene mit Odysseus und den Sirenen (Vlad-Borelli, Andreae), die etwas später datiert wird.

Das Mithräum von Capua wurde von J. M. Vermaeseren neu vorgelegt. Er datiert das eigentliche Kultbild – m. E. etwas zu früh – in antoninische Zeit, ebenso die Luna auf der gegenüberliegenden Wand. Die skizzenhaften, fast nur in rotbraunen Tönen ausgeführten Initiationsszenen auf dem Podium sollen in die erste Hälfte des 3. Jhs. gehören. Die zur Datierung verglichenen Malereien von S. Prisca (s. o. S. 213) sprechen jedoch eher für einen möglichst späten Ansatz.

B. Andreae, Studien zur römischen Grabkunst (RM. Erg.-H. 9, 1963) 88–130.
Ders., in: Helbig^4 3174–5.
G. Annibaldi, Il mitreo Barberini, BullCom. 71, 1943–45, 97–108.
S. Aurigemma, Lavori nel Canopo di Villa Hadriana, Bd'A. 41, 1956, 69f. Abb. 24.
Ders., Villa Hadriana (1961) 17 Abb. 5.
G. Becatti, I mitrei (Scavi di Ostia 2, 1954) 59ff. 69ff.
R. Bianchi Bandinelli, Roma, La fine dell'arte romana (1970) 95f.
M. Cagiano de Azevedo, Un piccolo dipinto romano del Museo Barracco, BMusCom. 3, 1956, 41–44.
R. Calza und E. Nash, Ostia (1959) 59f. Abb. 89.
F. M. D. Darsy, Recherches archéologiques à Sainte Sabine sur l'Aventin (1968) 45ff.
M. de Vos, Analyse van de wandschilderingen van het caseggiato degli Aurighi te Ostia (Diss. Utrecht 1968).
Dies., Due monumenti di pittura postpompeiana, BullCom. 81, 1968–69, 165–170.
C. C. van Essen, Studio Cronologico sulle pitture parietali di Ostia, BullCom. 76, 1956–58, 155–181.
B. M. Felletti-Maj, Le pitture delle Case delle Volte Dipinte e delle Pareti Gialle (MonPitt-Ant. III, Ostia I/II, 1961).
Dies., und P. Moreno, Le pitture della Casa delle Muse (MonPittAnt. III, Ostia III, 1967).
  Rez.: B. R. Brown, AJA. 74, 1970, 312–313.
    M. Floriani-Squarciapino, ArchCl. 23, 1971, 177–181.
M. Floriani-Squarciapino, Su alcune pitture Ostiensi, Hommages à Albert Grenier 2 (Coll. Latomus 58, 1962) 639–645.
C. Gasparri, Le pitture della Caupona del Pavone (MonPittAnt. III, Ostia IV, 1970).
M. Itkonen Kaila, ActaInstRomFinl. 3, 1966, 4–34.
V. Leon, Zwei Malereien aus einem Columbarium am Esquilin, RömHistMitt. 3, 1958–60, 279–287.
H. Mielsch, Verlorene römische Wandmalereien, RM. 82, 1975, 117–133.
E. Nash, Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom (1961) 359f.
J. E. Packer, The Insulae of Imperial Ostia, MemAmAc. 31, 1971, 177ff. 186f. 193ff.
L. Reekmans, Le tombeau du Pape Corneille et sa région céméteriale (1964) 28f.
E. Tortorici, Castra Albana (FormIt. I 11, 1975) 85 Abb. 104. 125.
M. J. Vermaseren und C. C. van Essen, The Excavations in the Mithraeum of the Church of Santa Prisca in Rome (1965) 148ff. 173ff.
J. M. Vermaseren, Mithriaca I, The Mithraeum at S. Maria Capua Vetere (1971).
L. Vlad-Borelli, BdA. 41, 1956, 292 Abb. 4.

3. Stilprobleme und Datierungen

Die Chronologie der 'nachpompejanischen' Malerei ist noch in vielen Punkten ungeklärt. Dies hat seinen Grund nicht nur in den durch das Material bedingten Schwierigkeiten (so dem Fehlen datierter Denkmäler vor allem im 3. Jh., der geringen Qualität vieler erhaltener Stücke, dem sich Wiederholen verwandter Stilphasen in verschiedenen Zeiten), sondern auch in dem bis vor wenigen Jahren geringen Interesse der Forschung an diesem Gebiet. Seit der grundlegenden Arbeit von F. Wirth (Römische Wandmalerei [1934]) ist keine neue Gesamtuntersuchung auch nur zum 2. und 3. Jh. erschienen, die über diesen Stand wesentlich hinausginge. Rumpf gibt in seinem Handbuch nur einen sehr knappen Überblick. Das Werk von Borda ist für den entsprechenden Zeitraum eher eine Zusammenfassung der früheren Literatur, in der ein sehr nützlicher, reich bebilderter Überblick auch über wenig bekannte Stücke und über provinzielle Malereien gegeben wird. Viele der vorgeschlagenen Datierungen scheinen aber anfechtbar (s.u. passim), zumal in einer Reihe von Fällen nicht zusammengehörige Dekorationen oder verschiedene Dekorationsphasen verwechselt sind (z.B. 115 Stadion und unteres Peristyl des Flavierpalastes, 117 Gräber I und Φ der Vatikannekropole, 118 Korridor und Raum unter der Apsis von S. Giovanni in Laterno, 332 u. Abb. 334 antoninische und gallienische Malereien in Trier). Wenig Neues bringt das umfangreiche Werk von W. Dorigo über die spätrömische Malerei, das an Hand der figürlichen Malereien die Entwicklung von flavischer Zeit bis in die Spätantike schildert. Ergebnis und verwendete Begriffe entsprechen im wesentlichen denen von Riegl und de Wit. Die Einzelanalysen vor allem neuerer Funde sind oft anregend, aber durch rhetorischen Aufwand verunklärt. Besonders hervorgehoben wird die Rolle der verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten innerhalb der Entwicklung zur Spätantike. Bei der fragmentarischen, meist zufälligen Überlieferung und dem handwerklichen Charakter fast aller erhaltenen Werke erscheint es aber fraglich, ob diese Betrachtungsweise ähnlich berechtigt ist wie in der neueren Kunstgeschichte oder selbst für die attische Vasenmalerei. Den einzelnen Künstlern kann nicht mehr als ein Werk oder Komplex zugeschrieben werden, und dessen Bedeutung für die Entwicklung der gleichzeitigen Kunst ist meist gering oder schwer abschätzbar. Damit ist die Betonung der Persönlichkeit des einzelnen Künstlers für die Gesamtentwicklung nur im Vokabular verschieden von einer Analyse der Werke als Produkte einer anonymen Entwicklung, die aber angemessener scheint. Zu den Datierungsfragen des 2. und 3. Jhs. werden keine neuen Ergebnisse erzielt.

Einen ersten Versuch, das umfangreiche Material vor allem aus den neuen Grabungen in Ostia chronologisch zu ordnen, unternahm C. van Essen. Der Aufsatz enthält nur wenige Abbildungen oder Beschreibungen der meist unpublizierten Stücke und ist daher nur von den Monumenten selbst verständlich, hat deshalb auch wenig Beachtung gefunden. Viele seiner Ergebnisse sind jedoch durch die neueren Untersuchungen in den Häusern von Ostia überholt. Da für die meisten Datierungen, besonders im 3. Jh., keine Begründungen gegeben werden, ist ihre Wahrscheinlichkeit gering. Zu gesicherteren Erkenntnissen kommt der leider an entlegener Stelle publizierte Aufsatz von B. M. Felletti-Maj, in dem die oben (S. 219) genannten Untersuchungen einzelner Häuser in Ostia zusammengefaßt sind. Einen Überblick über den Stand der Probleme vor allem für die frühchristliche Malerei und methodische Überlegungen zu ihrer Lösung gab L. Reekmans.

Wie in der frühkaiserzeitlichen Malerei läßt sich auch in der Spätzeit ein sicherer Grund für die Chronologie wohl nur durch die Verbindung stilistischer Analysen mit Architekturuntersuchungen gewinnen. Die größte Schwierigkeit bei den Malereien außerhalb der Katakomben liegt dabei in der Trennung von erster, mit dem Bau gleichzeitiger Dekoration und späteren Erneuerungen. Bis in severische Zeit wird für solche Neubemalungen fast immer, später seltener, der gesamte Putz erneuert, so daß eine Scheidung der Phasen nur mit stilistischen Mitteln möglich ist, falls die einzelnen Malphasen nicht an einigen Stellen zusammenstoßen, was – außer bei Ausbesserungen – selten vorkommt. Die Datierung einer Dekoration nach der darunter befindlichen Wand kann daher nur dann als gesichert gelten, wenn sie sich durch Parallelen bestätigen läßt. Das erschwert wieder die Erkenntnis der Gleichzeitigkeit oder Ungleichzeitigkeit etwa komplizierterer Architekturmalereien mit einfacheren Linearsystemen in Nebenräumen, die sich in Einzelfällen aber nachweisen läßt. Eine Möglichkeit der Verifizierung bietet hier die Malweise der Einzelfiguren und Ornamente und vor allem die Farbskala, die in einzelnen Perioden sehr unterschiedlich scheint. Auch bei den Farben ist zu unterscheiden zwischen aufwendigen und schlichten Dekorationen. Die letzteren zeigen, etwa bei weißgrundigen Wänden, häufig eine beschränktere Farbskala oder wirken 'vereinfacht', 'fortgeschrittener', ohne sich in den Einzelformen zu unterscheiden.

Eine weitere Einschränkung gegenüber der Methode von Wirth ist – schon für die erste Bauphase – die exakte Datierung der Mauern. Wirth stützt seine Datierung im 2. Jh. vor allem auf Berechnungen der Ziegeldicke und der Mörtelfugen nach den Untersuchungen von van Deman. Es hat sich aber inzwischen gezeigt, daß gerade bei privaten Bauten diese Werte stark schwanken. Datierungen auf ein Jahrzehnt können so also nicht begründet werden. Nur die Ziegelstempel können hier genauere Anhaltspunkte geben. Verzögerte Verwendung oder Wiederbenutzung sind hier jedoch als Möglichkeit zu bedenken.

Bei den Katakomben fehlen fast immer Anhaltspunkte zur Datierung aus dem – nur selten verwendeten – Mauerwerk. Die relative Abfolge der einzelnen Regionen, Gänge und Kammern läßt sich jedoch durch genaue Untersuchungen feststellen. Diese vor allem von P. Styger entwickelte Methode wurde von J. Kollwitz für eine Stilgeschichte des dritten und vierten Jahrhunderts verwendet, deren Ergebnisse jedoch umstritten sind, da die grundlegenden Bauuntersuchungen noch fehlen. Eine Reihe von in Angriff genommenen oder jüngst erschienenen Untersuchungen einzelner Katakomben oder -regionen dürfte hier Fortschritte bringen. Absolute Daten sind davon nur in Einzelfällen – durch Inschriften, Münzen usw. – zu erwarten, so daß die stilistische Analyse und Datierung auch wieder notwendig wird. Immerhin ist dadurch eine Kontrollmöglichkeit gegeben, die die zur Zeit noch möglichen Divergenzen in der Datierung (z.B. Capella Graeca in Priscilla 180–90 nach de Bruyne, konstantinisch nach Kollwitz) einengen wird.

Die Schwierigkeiten und auch Irrtümer, die sich daraus ergeben, daß die Datierung der Wandmalerei fast immer nur durch die der Architektur möglich ist, die Datierung der einzelnen Bauphasen aber häufig wieder von der Dekoration abhängig gemacht wird, lassen sich durch sorgfältige Bauuntersuchungen in größerer Zahl und vorsichtigere Stilanalysen auf dieser Grundlage wahrscheinlich einschränken, aber kaum völlig beseitigen.

Es ist im Rahmen dieses Berichts nicht möglich, auf alle in neuerer Zeit vorgeschlagenen Datierungen einzelner Stücke einzugehen. Es soll aber versucht werden, einen Überblick über die einzelnen Stilperioden zu geben, wie sie sich nach den neueren Forschungen darstellen. Wie in den beiden vorhergehenden Abschnitten müssen dabei Ergebnisse aus der vor dem Abschluß stehenden Arbeit des Verfassers über die Malereien der Vatikannekropole und die Malerei des 2. und 3. Jhs. vorweggenommen werden, die an dieser Stelle nicht immer näher begründet werden können.

Aus trajanischer Zeit sind keine gesicherten Malereien erhalten. Die spärlichen Reste am 'Ponte di Caligola' (WIRTH 60f.) erlauben kaum Aussagen und sind vielleicht auch schon früher entstanden. Die unpublizierten Deckenfragmente in den Tavernen des Trajansmarkts sind ebenfalls für stilistische Analysen unbrauchbar. Das System ähnelt einer Decke in der Vigna Codini (MARCONI, Pittura dei Romani, Abb. 130). Nur im 'Ausschlußverfahren' kann das erste Columbarium der Via Taranto (BullCom. 62, 1934, 41ff.), das meist claudisch datiert wird, aber weder in Malweise noch in der Farbskala im 1. Jh. Verwandte hat, in das frühe 2. Jh. gesetzt werden. Typisch scheinen die Residuen flavischer Formen in der Kassettendecke und den Ranken, die unräumliche Darstellung, die deutlich abgesetzten, aber hellen Farben auf weißem, weitgehend leerem Grund. Möglicherweise gehört in die gleiche Periode das Grab von der Via Portuense (s.o. S. 207).

Nicht unwesentlich modifiziert ist durch neuere Forschungen und Funde das Bild von der hadrianischen Malerei. Nach WIRTH sind dafür typisch architekturlose Wände 'mit großen, ruhigen, bisweilen farbigen und nur leicht geschmückten Flächen', wie sie in der Villa Hadriana zu finden sind. Gerade an Decken mit ihren häufig bizarren, stets sehr feinen Mustern läßt sich eine gewisse Verwandtschaft mit dem dritten Stil erkennen, die jedoch nur eine Ähnlichkeit, keine Nachahmung bedeutet. Dies läßt sich auch an den Decken der Vatikannekropole zeigen (MIELSCH). Verwandt sind auch das zweite Columbarium der Via Taranto, das Hypogäum von Caivano (WIRTH Taf. 18), einige Malereien der Isola Sacra u.a.m. Neben völlig flächigen Wänden gibt es im Hadrianischen aber auch solche mit vorgesetzten Säulen, Architekturdurchblicken, die an späten zweiten Stil erinnern, oder kleinen seitlichen Ädiculen in und neben den trennenden Farbstreifen. Das wichtigste Beispiel ist, wie FELLETTI-MAJ gezeigt hat, die Casa delle Muse (s.o. S. 214). In die gleiche Periode gehören die verlorenen Malereien der Villa Negroni (s. BORDA 98). Verwandt sind aber auch die – meist später datierten – Malereien in dem Korridor unter S. Giovanni in Laterano und in der Villa Grande unter S. Sebastiano mit den gleichen hellen, bunt nebeneinandergestellten Farben, bizarren Mustern, Figuren mit gedrungenen Körpern und dünnen Gliedmaßen sowie linearen Gliederungen neben einzelnen Architekturandeutungen. Der Spielraum für mögliche Wandgliederungen scheint ähnlich groß wie im vierten Stil. Die Einzelbilder erinnern in ihrer Flächigkeit an die des dritten Stils, Hintergrundsangaben fehlen fast völlig. In der Dekoration spielen diese Bilder jedoch meist eine geringe Rolle, der Akzent liegt auf dem Kontrast heller Farbflächen oder bizarrer Ornamentstreifen mit weißem Grund. Eine dunklere Farbskala mit kräftigeren Tönen, die freilich immer noch bunt nebeneinandergesetzt sind und mit den gleichen Ornamenten geschmückt sind, läßt sich vor allem für einige Decken schon in hadrianischer Zeit nachweisen (Vatikannekropole Grab C, E – s.o. S. 205, Villa Hadriana, Canopus – Wirth Abb. 33). Fraglich ist nun, ob auch entsprechende Wände nachzuweisen sind. Die bisher nur zum Teil publizierten Wände der Casa delle Ierodule in Ostia (s.o. S. 208) könnten darauf hinweisen. C. van Essen, der allerdings die bisher genannten Malereien hadrianischer Zeit durchweg später ansetzt (160–230), sah in der Polychromie geradezu das Kennzeichen für die hadrianische Malerei und datierte die Haupträume der Casa di Giove e Ganimede und der Casa del Soffitto Dipinto (Wirth Taf. 25 Abb. 47) nach dem Mauerwerk hadrianisch. Dem ist allgemein widersprochen worden (Borda, Felletti-Maj). Die Ornamentstreifen, Säulen und dekorativen Elemente des Raumes in der Casa di Giove e Ganimede, die nur auf älteren Detailaufnahmen (Taf. XVIII 25, 26) gut zu erkennen sind, zeigen aber unleugbare Übereinstimmungen mit hadrianischen Stücken (anders das zweite Beispiel). Da andererseits in den Wänden bei aller Unruhe der schnell wechselnden Einzelfelder rote und gelbe Flächen dominieren und die Ornamente gegenüber den sicher hadrianischen Beispielen in Umfang und Bedeutung stark reduziert sind, scheint es nicht ausgeschlossen, daß hier und in der Casa delle Ierodule ein Übergangsstadium zwischen Hadrianischem und Antoninischem zu fassen ist. Auch in der Vatikannekropole (Gräber T, U, s.o. S. 206) zeigen Gräber aus dieser Zeit noch eine reichere Polychromie mit dunkleren Farbwerten, aber schon ohne die hadrianischen Ornamente.

Besonders problematisch ist die Datierung der in hadrianische Zeit gesetzten figürlichen Malereien ohne dekorativen Zusammenhang. Wirth hatte die große Meerszene unter S. Giovanni e Paolo in späthadrianische bis antoninische Zeit gesetzt. A. M. Colini hat jedoch nachgewiesen, daß die Malerei nicht nur die severische Erweiterung des Hauses, sondern sogar einen noch späteren Umbau voraussetzt (MemPontAcc. 7, 1944, 172ff.). Das Festhalten an der alten Datierung durch Dorigo (58f.) ist daher unverständlich (die von ihm zitierte Datierung von D. Levi, Antioch Mosaic Pavements, 527 ist noch ohne Kenntnis von Colinis Untersuchung geschrieben). Ebenfalls als hadrianisch sehen Rumpf (185) und Borda (270f.) die sog. Rospigliosifresken im Thermenmuseum. Beide setzen diese Datierung als gesichert voraus. Die Bilder mit einem sich bekränzenden Athleten und mit Vertumnus und Pomona sowie einer Gelageszene, die nach Borda noch deutlich flavischen Einfluß verraten, unterscheiden sich aber nicht von sicher flavischen Werken, und es besteht kein Grund, sie in hadrianische Zeit zu setzen. Das gleiche gilt wohl für die kleinen Fragmente mit Eroten. Die zwei Einzelfiguren eines Jünglings und eines Mädchens schließlich (Taf. XXVI 38, 39) haben mit den übrigen Stücken nichts zu tun. Vielmehr gehören sie zur Ausstattung eines Raumes, der 1668 zusammen mit anderen in der Nähe des Kolosseums gefunden wurde (Grundriß s. Lanciani, BullCom. 23, 1895, 174ff.) und von dem eine unpublizierte Zeichnung im Codex Baddeley (s. R. Engelmann, Antike Bilder aus röm. Handschriften [1909] 18ff.) existiert (Taf. XXVII 40). Hier tauchen die beiden Figuren an den Außenseiten der Lunette auf. Der Stil der Wände mit vorgesetzten Säulen und den typischen Winkelmustern in den oberen Ecken der Felder deutet ebenso auf eine severische Entstehung der beiden Figuren wie die harten, wenig sorgfältigen Umrisse, die vorwiegenden Brauntöne und die vielen Aufhöhungen. Die von Borda (272) als typisch hadrianisch bezeichneten, verlorenen Malereien des Hauses unter den Caracallathermen gehören nach der Baugeschichte des Hauses sicher erst in antoninische Zeit (s. RM. 82, 1975, 118ff.).

Hingegen scheint die hadrianische Datierung einer bemalten Ara in Mailand (Borda 278) mit vier Götterfiguren, die auf statuarische Typen zurückgehen (so die Fortuna [Taf. XVII 23] auf den Typ Loggia dei Lanzi, Lippold, HdArch III, 1, 335), nach den hellen Farben und den Proportionen mit gedrungenen Körpern, kleinen Köpfen und Gliedmaßen wahrscheinlich. Auch die durch hadrianische Ziegelstempel bestätigte Datierung der großen Meerszenen mit zahlreichen Meertieren und Booten, die in zwei beim römischen Flußhafen gefundenen Räumen Wände bzw. Wände und Gewölbe bedecken (Taf. XVII 24), scheint nach den Farben, der lockeren, aber präzisen Malweise und den Proportionen der Figuren und dem flächigen Aufbau der ganzen Komposition sicher (Borda 280, s. G. Jacopi, MonAnt. 39, 1943, 2ff.). Die sorgfältigen, miniaturhaften Verzierungen der Boote lassen sich mit hadrianischen Deckenornamenten vergleichen. Die ägyptisierenden Motive der Bootsdekoration (Serapis u.a.) weisen auf alexandrinische Vorbilder. Die Verbindung von Meertieren, die schon in Herculaneum als Verzierung von Thermendecken auftreten, mit mythologischen oder idyllischen Szenen scheint vom 2. bis ins 4. Jh. beliebt.

Rumpfs Charakterisierung des Hadrianischen (183) als eine „gärende Zeit des Übergangs, nicht die eines klaren, gefestigten Stils“, scheint also durch die neuere Forschung nicht bestätigt zu werden. Vielmehr heben sich die hadrianischen Malereien besonders deutlich als Stilepoche ab. Die 'illusionistischen' Elemente des vierten Stils werden zurückgedrängt, die Wände erhalten einen schlichteren, realeren Charakter, der an die bizarren, aber von Architekturen abgeleiteten Motive des späten zweiten Stils erinnert. Die Ornamente lehnen sich an die des dritten Stils an, ohne sie zu kopieren. Die Malweise scheint nüchterner, präziser als in flavischer Zeit. Aufhöhungen und Glanzlichter werden vermieden. Die vielfältigen, meist hellen Farben sind stets unvermittelt nebeneinandergesetzt, was den bizarren, aber nicht eigentlich unruhigen Gesamteindruck der Dekoration verstärkt. Die Tradition des vierten Stils scheint also mit augusteischen Stilelementen zu einer unverwechselbaren Einheit verbunden.

Durch die Untersuchungen der Casa delle Volte Dipinte, delle Pareti Gialle und der Casa delle Muse sowie des Caseggiato degli Aurighi und einiger Einzelfunde in Rom – Via Merulana (s.o. S. 204), Haus unter den Caracallathermen (s.o. S. 212), Haus in Via Amba Aradam (s.o. S. 204, Taf. XIX 28) – ist eine größere Gruppe von Wanddekorationen als antoninisch gesichert. Gemeinsam ist allen eine Tendenz zur Beruhigung und Vereinfachung gegenüber den lebhaften, aber zurückhaltenden Wänden der hadrianischen Zeit. Die Wandgliederungen werden schlichter, aber auch 'logischer' mit wenigen, fast immer vor die Wand gesetzten Architekturmotiven. Durchblicke sind selten und spielen für den Gesamteindruck keine Rolle. Die Wände werden vielmehr meist als feste Flächen aufgefaßt, vor die Architekturen und Figuren gestellt werden. Die miniaturhaften, präzisen Füllmuster verschwinden; an ihre Stelle treten bei vielen Wänden grobe Girlanden und Blütenketten. Die Farben sind nun durchweg dunkel und satt, Rot und Gelb dominieren, wobei die Wandflächen meist gelb, die Architekturen rot gehalten sind. Für Rahmungen und kleinere Felder werden auch andere Farben verwendet. Neben dreigeteilten Architekturwänden mit vorgesetzten Säulen (z. B. WIRTH Abb. 47) scheinen besonders beliebt die Wände mit regelmäßiger Einteilung durch schmale Streifen mit angedeuteten Architekturdurchblicken (Taf. XIX 28). An der Casa delle Volte Dipinte (s. o. S. 215) ist zu erkennen, daß diese oder 'marmorinkrustierte' Hauptwände mit reicheren Architekturen in Oberwänden oder Lunetten verbunden werden können, wie dies schon im vierten Stil üblich ist. Im selben Haus zeigt sich ferner, daß die Gliederungssysteme auch in vereinfachter Form, d. h. auf weißgrundigen Wänden verwendet werden. Ein noch schlichteres System haben die Räume des Caseggiato degli Aurighi (s. o. S. 218; Taf. XXI 30, 31) mit Einteilungen in weiße – oder vereinzelt gelbe – Felder durch breite Farbstreifen. Sie entsprechen schon WIRTHS sogen. Rahmendekoration (z. B. Haus des Lucretius Menander, a. o., Abb. 64–5). Ähnlich sind die Reste im Nymphäum der Gärten des Sallust, die von BORDA (101) hadrianisch datiert werden, aber eine Umänderung des hadrianischen Baus voraussetzen. Wichtig sind die durch die Baugeschichte vorseverisch datierten Streifendekorationen unter S. Giovanni in Laterano, die es erlauben, den von WIRTH etwa 195 angesetzten Beginn dieses Dekorationssystems vorzuverlegen (DE BRUYNE). Figürliche Szenen sind in diesen Wänden selten. Einzelfiguren oder kleine Landschafts- oder Stillebenbilder sind meist vignettenartig in die dominierenden Farbflächen gesetzt.

Sehr unterschiedliche Ansichten bestehen über die Dauer und Unterteilung dieser antoninischen Stilgruppe. Die Möglichkeit, eine polychrome und besonders unruhige Übergangsphase vom Hadrianischen zu erkennen, wurde schon angedeutet. Hingegen setzen FELLETTI-MAJ und VAN ESSEN die typisch rot-gelben Wände in den Beginn der antoninischen Zeit. Während FELLETTI-MAJ diese Stilstufe – neben linearen, weißgrundigen Wänden wie im Caseggiato degli Aurighi – bis in die Commoduszeit andauern läßt, sieht VAN ESSEN eine deutliche Trennung zwischen den rot-gelben Wänden von ca. 140–160, den einheitlich weißen Wänden von 160–180, zu denen er die weißgrundigen Räume der Casa delle Muse, die Villa Grande unter S. Sebastiano und das Haus des Lucretius Menander sowie Teile der Casa di Diana (WIRTH Abb. 58) rechnet, und schließlich den Wänden der Commoduszeit mit kontinuierender, durch Ädiculen gegliederter Oberfläche (Korridor und gelbes Zimmer der Casa di Giove e Ganimede). Die Wände des Caseggiato degli Aurighi setzt er – wie BORDA – in die Zeit des Alexander Severus. Die weißgrundige Phase der Zeit Marc Aurels, wie sie VAN ESSEN sieht, scheint kaum nachweisbar. Die meisten Beispiele sind wohl aus hadrianischer Zeit oder erst nachantoninisch (Casa di Diana). Wahrscheinlicher scheint also die Annahme einer längeren Fortdauer der rot-gelben Wände und der anderen gleichzeitigen Wandformen. Erkennbar ist dabei eine zunehmende Vereinfachung und ein Abbau der perspektivischen Elemente in den Architekturen, die in der Commoduszeit zu flächigen Mitteln der Wandgliederung werden (Gelbes Zimmer und Korridor der Casa di Giove e Ganimede, WIRTH Abb. 51/2). Einfarbige Wände sind hier und in der Grabmalerei beliebt (s. Vatikannekropole, o. S. 206, und Gräber 55 und 57 der Isola Sacra – letzteres von BORDA 129 um 245 datiert, was schon durch den Bau, ein kleines Columbarium, unwahrscheinlich ist). Die Einzelformen werden dabei zunehmend flüchtiger und expressiver.

Bei den figürlichen Malereien läßt sich ebenfalls eine fortschreitende Auflösung der 'plastischen Substanz' erkennen. Typisch für Antoninisches ist eine nüchterne, zeichnerische Malweise, die fast ohne Glanzlichter und Schattierungen mit dicht nebeneinandergesetzten Linien oder Streifen modelliert. Volumen wird bei den Figuren nur beschränkt dargestellt.

Typisch ist etwa die bisher nur in einer Zeichnung publizierte Figur einer Provinz (Taf. XIX 27) aus einer großen rot-gelben Wand am Celioabhang (heute Braccio Nuovo des Konservatorenpalastes; zur Herkunft s. COLINI, MemPontAcc. 7, 1944, 160 Abb. 123). Die Provinz stimmt in Gewand, Haltung und Attributen genau mit einer der Provinzdarstellungen von den Sockelreliefs im Konservatorenpalast (STUART–JONES, ConsPal. Cortile 12 Taf. 3; HELBIG^4 1437, Inv. 768) überein, die meist als Mauretania gedeutet wird. Der Körper ist hier fast flach, und die mit Vexillum bzw. Bogen nach vorn gesetzten Arme bleiben völlig flächig.

Ähnlich unräumlich, aber noch starrer in den Einzelformen sind die wohl um 160 entstandenen Eroten und Wagenlenker im Caseggiato degli Aurighi (s.o. S. 218; Taf. XXI 30, 31). Die gleiche Stilstufe bei höherer Qualität zeigt das Mithräum von Marino (s.o. S. 209; Taf. XX 29). Die gelegentlich auch ins 3. Jh. gesetzten Heroinen vom Tor Marancia im Vatikan (RUMPF 192, BORDA 285) sind vielleicht antoninisch, scheinen jedoch so stark übermalt, daß eine sichere Aussage kaum möglich ist. Die von BORDA (293) ans Ende des 2. Jhs. gesetzten Fresken vom Esquilin im Antiquario Comunale gehören m.E. ins frühe 4. Jh.

Je nach Größe des Bildes und der Sorgfalt der Ausführung können im Antoninischen schon früh auch abgekürzte, 'expressive' Malweisen auftreten, die deshalb meist viel später datiert werden. Ein typisches Beispiel scheint das Grab des Clodius Hermes unter S. Sebastiano zu sein (WIRTH Taf. 24. 34. 49. 50). Die Meduse im Zentrum der Decke (WIRTH Abb. 74, BORDA Abb. S. 286) ist ebenso wie das berühmte Stilleben typisch für das Antoninische. Schon die Ausmalung des Arcosols unter diesem Stilleben mit einem Vogel auf Ranken (WIRTH Taf. 34) ist viel flächiger und wirkt expressiver. Beide Malereien sitzen aber auf einer durchgehenden Putzschicht, sind also gleichzeitig. Ähnliche Unterschiede zwischen Teilen einer Dekoration sind auch im Grab O der Vatikannekropole zu finden (s.o. S. 206).

Diese Beobachtung gibt wohl auch einen Hinweis auf die Datierung einer in Ostia häufigen, aber wenig beachteten Gruppe von Wandmalereien mit völlig flachen, nur in rot und gelb – manchmal auch grün – gemalten Architekturandeutungen und fast zur Unkenntlichkeit verkürzten figürlichen Motiven (s.o. S. 218). Sie scheinen nur eine vergröberte und vereinfachte Ausführung von Wänden wie denen in der Casa delle Pareti Gialle oder aus der Via Amba Aradam (Taf. XIX 28). VAN ESSEN datiert die ganze Gruppe in gallienische oder wenig frühere Zeit, ohne dies begründen zu können. Da die Form der Ädikulen und der die Felder rahmenden Blütenketten den in spätantoninischer Zeit üblichen entspricht, ist es wahrscheinlicher, zumindest den Beginn dieses Stils (etwa Caseggiato di Annio, Taf. XXII 33) in spätantoninische Zeit zu setzen. Ein Nachleben im 3.

Jh., mindestens bis in spät- bis nachseverische Zeit, läßt sich in den Sosandrathermen von Baiae zeigen (s.o. S. 211), wo eine Dekoration mit völlig reduzierten Ädikulen in gelben und schwarzen Strichen und mit feinen Blütenkandelabern zur gleichen Dekorationsphase gehört wie die Architekturwand der Porticus (Taf. XXIII, 34, 35). Fast identisch mit der Ausmalung dieses Treppenhauses ist die eines unpublizierten Nebenraumes unter der Villa Spigarelli in Anzio, wo im Hauptraum sich wieder eine – diesmal wohl frühseverische – Architekturwand befindet (s. Inst. Neg. DAI Rom 69. 1070–1074. 1076). Ob auch so grobe und 'ausgeleierte' Malereien wie die des Caseggiato del Temistocle (Taf. XXII 32) noch im 2. Jh. entstanden sein können, läßt sich vorläufig nicht mit Sicherheit entscheiden. Die nur noch expressiv angedeuteten Einzelformen etwa bei den Gorgoneien im Korridor der Casa di Giove e Ganimede (WIRTH Abb. 52) lassen die Frühdatierung aber möglich erscheinen.

Ähnliche Unterschiede gibt es bei dem nunmehr schon vorseverisch nachgewiesenen Streifensystem mit verschiedenfarbigen dünnen Rahmen und Linien auf weißem Grund (WIRTH 134f.). DE BRUYNE (RACrist. 44, 1968, 92f.) datiert die verschiedenen Räume unter dem Lateran gleichzeitig und in vorseverische Zeit. Der Raum unter der Apsis, der auf einem anderen Niveau liegt, mit gröberer Ausführung und einer fast ganz auf Rot und Gelb beschränkten Farbskala, scheint jedoch später als die Räume unter dem Hauptschiff zu sein. Es ist möglich, daß die letzteren antoninisch sind, der Raum unter der Apsis dagegen spätantoninisch ist. Eine spätere Datierung kann aber nicht ausgeschlossen werden. Ein noch hadrianischer Vorläufer des Systems findet sich in der 'Villa Grande' unter S. Sebastiano. Die lange Lebensdauer des Systems läßt sich an anderen Beispielen nachweisen (s. DE BRUYNE, a.o., und MIELSCH, RM. 82, 1975, 126ff.). Anhaltspunkte für genaue Datierungen fehlen auch hier. Gerade bei diesen beiden Wandsystemen scheinen Datierungen auf fünf bis zehn Jahre, wie sie vor allem WIRTH gibt (z.B. 122 zu Abb. 59 und 141 zu Abb. 72–3), willkürlich.

Das Bild der severischen Malerei hat sich durch neuere Untersuchungen gegenüber den Vorstellungen von WIRTH noch stärker geändert als das der vorhergehenden Periode. Es ist deutlich geworden, daß lineare Wandsysteme wie die Streifendekoration schon im früheren 2. Jh. einsetzen oder eher schon im vierten Stil neben Architekturwänden verwendet werden (s.o. S. 178), also kein typisches Phänomen des späten 2. Jhs. sind. Weiter ist die Auflösung der Raumillusion bei Architekturwänden und des klassischen Formenkanons bei den Einzelmotiven und -figuren schon in spätantoninischer Zeit deutlich ausgeprägt. Das Severische scheint diese Tendenzen nun nicht einfach fortzusetzen, sondern mit einem neuen 'malerischen' Stil auch neue plastische und räumliche Illusionen zu schaffen, andererseits aber auch die Linearsysteme in der Form des 'rotgrünen Liniensystems' weiterzubilden, das nach WIRTH erst um 220 aufkommt. Dieses Linearsystem ist also keine spätere, sondern eine Parallelentwicklung. Das Nebeneinander der verschiedenen Gliederungsformen ist auch für das fortgeschrittene 3. Jh. wahrscheinlich, auch wenn die Denkmäler spärlich sind und sichere außerstilistische Kriterien hier fehlen. Im 4. Jh. sind dann sowohl Architekturwände als auch lineare Systeme gleichzeitig nachweisbar. Das Severische und das 3. Jh. überhaupt sind also wohl kein Endpunkt in der Entwicklung der römischen Malerei von der Raumillusion zur Gliederung einer planen Malfläche, sondern zeigen nur ein Stadium in der Wechselwirkung dieser beiden Prinzipien, das sich nur in der Ausformung der Gliederungssysteme und der Stilisierung der Einzelformen von anderen Epochen unterscheidet.

WIRTH hatte in severische Zeit neben Ädiculawänden in der Nachfolge der spätantoninischen Beispiele und Streifensystemen, die nach ihm in dieser Epoche beginnen, aber, wie oben gezeigt, wesentlich weiter zurückreichen, einige Wände mit Architekturelementen gesetzt. Es sind dies vor allem die nach 195 datierten Wände an der Exedra des palatinischen Stadiums, die eines Raumes in der Caserma dei Vigili in Ostia (nach 195 bzw. 207) und die der Caserma in Trastevere (vor 215), ferner die großen Wände mit Dienerfiguren vom Pädagogium des Palatin. Letztere gehören, wie M. CAGIANO DE AZEVEDO nachgewiesen hat, nicht zur ursprünglichen Ausstattung des severischen Baues. Die vorgeschlagene und allgemein akzeptierte Datierung um 240 ist allerdings nicht gesichert, da sie vor allem auf einer Schätzung des vermutlichen Abstandes zwischen Erbauung und Politur der Wand und der Übermalung beruht, bei deren Ablösung sich noch Reste des Ziegelstaubes fanden. Eine spätere Datierung scheint nicht ausgeschlossen. Der Befund zeigt aber, daß es sich bei diesen Wänden nicht um ein letztes Beispiel von Architekturwänden vor dem Sieg der linearen Wandgliederungen handelt, sondern daß diese Tradition weitergeführt wird. Das gleiche beweisen auch die Reste in den Mercurthermen in Baiae (s.o. S. 211; Taf. XXIV 36). WIRTH hatte vor allem den ornamentalen Charakter der severischen Architekturwände mit ihren gleichmäßig gerahmten Wandpaneelen, Winkelmustern und kleinen Farbfeldern betont und die Wände als eigentlich architekturlos bezeichnet. Die Neufunde wie die von S. Crisogono oder die Caupona del Pavone (s.o. S. 217) weisen aber sehr ausgeprägte Architekturen auf, die in manchen Einzelheiten an den vierten Stil anzuknüpfen scheinen. Das gleiche gilt wohl auch für die WIRTH schon bekannten Beispiele, die ihm nur in stark zerstörtem Zustand bekannt waren. Photographien aus der Zeit der Auffindung (s. RM. 82, 1975, 122ff.) lassen auch hier reichere Architekturen erkennen, ebenso eine Reihe von zerstörten Wänden (a.o. 123 und o. S. 223; Taf. XXVII 40). Da in spätantoninischer Zeit eher eine Tendenz zur rein ornamentalen Verwendung der Architekturelemente zu erkennen ist, scheint im Severischen ein Rückgriff auf frühere Formen erkennbar. Die Architekturelemente können in einfacheren Räumen jedoch auch wegfallen, wie sich am palatinischen Stadium oder in der Caupona del Pavone zeigen läßt, wo einige Wände nur aus farbigen Paneelen zusammengesetzt sind.

Die Farbskala ist in diesen Wänden wieder viel reicher als in antoninischer Zeit; dunkle, satte Farbtöne überwiegen. Der Figurenstil ist erstmals seit flavischer Zeit wieder 'malerisch', die Oberfläche wird in Farbflecke und Aufhöhungen aufgelöst, die besonders bei Werken hoher Qualität wie den 'Philosophen' des Aurelierhypogäums fein abgestuft sind und die Körperformen mit Lichtreflexen gleichsam überziehen, bei geringeren Werken aber schärfer kontrastiert erscheinen. Plastisches Volumen wird in diesen Werken nur angedeutet. Eine Gruppe von Malereien (S. Prisca, s.o. S. 213; Vatikannekropole Grab X, s.o. S. 206; Terme del Faro, s.o. S. 218; Sosandrathermen Baiae, s.o. S. 211 und

Taf. XIII, 34, 35; Grab v. S. Paolo, s.o. S. 208) versucht, durch breite Schattenkonturen und beruhigtere, wenngleich noch bewegte Formen eine geschlossene, monumentale Form zu erzielen. Ihre Datierung ist nicht gesichert, da keine unbestrittenen Anhaltspunkte vorliegen. Denkbar scheint jedoch, daß diese Malereien – innerhalb derer schon eine Entwicklung feststellbar ist – nicht um 220 entstanden sind, wie dies VAN ESSEN für S. Prisca annimmt, sondern erst vor oder um die Jahrhundertmitte, etwa entsprechend der mit dem Balbinussarkophag beginnenden Gruppe vorgallienischer Sarkophage.

Ansatzpunkte für eine genauere Datierung einzelner Wände oder Bilder innerhalb des Severischen sind selten; die vorgeschlagenen Datierungen differieren daher beträchtlich (s. ANDREAE, BORDA, VAN ESSEN) und können hier nicht aufgezählt werden. Daß viele als severisch bezeichnete Monumente früher sein dürften, wurde schon gezeigt (s.o. S. 226f.). Eine Entwicklung innerhalb des Severischen ist bisher kaum begründbar, zumal, wie angedeutet, auch Qualitätsunterschiede oder verschiedene Ausführung selbst innerhalb einer Decke oder Wand beträchtliche 'Stil'abweichungen zur Folge haben können. Nach den Resten datierter Malereien (Palatin, Caserma dei Vigili) scheinen weniger fleckig aufgelöste und noch nicht so stark überlängte und geschwungene Figuren frühseverisch.

Noch mehr revisionsbedürftig als die Vorstellung von den severischen Architekturwänden ist nach neueren Untersuchungen die Datierung des rotgrünen Liniensystems. WIRTH setzte den Beginn dieses 'Stils' etwa 230 an und datierte in die folgenden beiden Jahrzehnte die Hauptvertreter wie die Malereien der Lucinagruft und der Sakramentskapellen in Callisto, des Aurelierhypogäums am Viale Manzoni, des Flavierhypogäums in Domitilla und der Villa Piccola unter S. Sebastiano. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gibt es nach ihm diesen Wandtyp nicht, erst das 4. Jh. kenne wieder Nachahmungen. Dieses Aussetzen der Tradition scheint sich an den Monumenten nicht zu bestätigen; alle – einander freilich widersprechenden – Ansätze von Malereien in die zweite Hälfte des 3. Jhs. setzen die Kontinuität des Dekorationssystems, das sich bis ins fortgeschrittene 4. Jh. verfolgen läßt, voraus. Sicher scheint dies in Callisto, wo die verschiedenen Niveauvertiefungen zwischen den einzelnen Sakramentskapellen eine längere Spanne nach 230 voraussetzen. Ergibt sich schon dadurch ein größerer Spielraum für mögliche Datierungen, so gilt das auch für den Beginn des rot-grünen Liniensystems. Die Untersuchung der Baugeschichte der Lucinagruft durch L. REEKMANS hat für die Cubicula X Y mit hoher Wahrscheinlichkeit eine Datierung in die Zeit um 200 ergeben. Das gleiche erschließt DE BRUYNE aus der Verwandtschaft dieser Malereien mit den antoninischen Lineardekorationen unter dem Lateran. Nach dem Mauerwerk der Flaviergruft in Domitilla – sowie Stilvergleichen – spricht sich L. PANI ERMINI auch hier für eine Datierung schon in die beiden ersten Jahrzehnte des Jhs. aus. G. LUGLI hat das Mauerwerk des Aurelierhypogäums in das erste Jahrzehnt gesetzt (Tecnica edilizia 614). Nach den 'Porträtköpfen' hat auch VAN ESSEN zumindest das Cubiculum A um 200 datiert – ohne allerdings daraus Konsequenzen für seine sonstigen Datierungen zu ziehen. Ihm schließt sich B. ANDREAE an (in: TH. KRAUS, Das röm. Weltreich, 211). Die Trennung der stilistisch unterschiedlichen Cubicula A und B scheint am

Monument allerdings bisher nicht nachweisbar, da keine Baufugen erkennbar sind und die Dekoration keine zwei Phasen erkennen läßt. Möglicherweise handelt es sich nur um verschiedene Werkstätten.

Da also einerseits Architekturwände bis in nachseverische Zeit nachgewiesen sind, andererseits das rot-grüne Liniensystem schon in frühseverischer Zeit beginnt, ist dieses keine spätere, sondern eine Parallelentwicklung zu den severischen Wänden. So können etwa fast alle am Aurelierhypogäum verwendeten Wandgliederungen, Felderformen und Einzelmotive in reicherer Form in den Architekturwänden nachgewiesen werden.

Typisch für dieses Nebeneinander scheint ein nur aus einer Photographie bekanntes Deckenfragment (Taf. XXVIII 41) aus einem Grabbau in der Nähe der Caracallathermen, das bis in Einzelheiten der Gliederung und der Motive der severischen Decke in der Casa delle Volte Dipinte (s.o. S. 215, Felletti-Maj Taf. 3) entspricht und in der Ausführung nur wenig fortgeschrittener scheint. Die keinesfalls geringere Qualität des Fragments beweist auch, daß es sich nicht nur um Qualitätsunterschiede handelt.

Mit dieser wesentlich größeren Spannweite des rot-grünen Liniensystems ist aber auch die Chronologie des 3. Jhs., die fast durchweg auf Wirths Vorstellungen basiert, noch problematischer als gemeinhin angenommen. Merkwürdigerweise werden einzelne Datierungen, die nur auf Wirths System beruhen und keine außerstilistischen Stützen haben, weiterhin als Fixpunkte für die Stilentwicklung benutzt, auch von Gelehrten, die dieses System angreifen. So ist die Datierung der Villa Piccola unter S. Sebastiano (Wirth Abb. 83) um 240 völlig ungesichert; weder eine frühere noch eine spätere Entstehung scheinen ausgeschlossen. Nur für den Beginn des 3. Jhs. gibt es noch außerstilistische Anhaltspunkte in größerer Zahl. Befunde wie am Pädagogium des Palatin oder in Baiae (s.o.) geben nur Hinweise auf relative Abfolgen. Das gilt bisher auch für die frühen Katakombenmalereien. Die architektonisch-topographischen Untersuchungen etwa in Priscilla (Tolotti), Praetextat (Tolotti), der Ampliatusgruft (Testini) oder des Cubiculum des Guten Hirten in Domitilla (Pergola) ergeben nur relative Abfolgen, die für eine Reihe von Dekorationen eine Entstehung im 3. Jh. nahelegen oder beweisen. Absolute Daten innerhalb dieses Jahrhunderts liefern aber nur die Sakramentskapellen in Callisto, die kaum vor den dreißiger Jahren entstanden sein können. Auch hier kann der Abstand zwischen den einzelnen Cubicula aber nur geschätzt werden, und das Verhältnis zur Papstgruft, dem Ausgangspunkt der Datierungen, ist noch nicht endgültig gesichert. Immerhin scheint eine Entstehung der letzten Cubicula erst in der zweiten Hälfte des Jhs. wahrscheinlich. In die zweite Jahrhunderthälfte gehören wohl auch die Cubicula C und E in Lucina (Reekmans). Einhellig ins 3. Jh. gesetzt werden sonst nur wenige Monumente wie die Velatio in Priscilla (Borda 316), deren Datierung aber innerhalb des 3. Jhs. schwankt, und die Coronatiogruft in Praetextat (a.o. 310), die mit den 'Sakramentskapellen' in Callisto, besonders A 4, verwandt erscheint. Ferner hat U. Fasola eine Datierung in das 3. Jh. aus topographischen Gründen für einige Malereien im Coemeterium Maius und in S. Gennaro in Neapel erwiesen, die aber noch nicht in guten Aufnahmen vorliegen. Im übrigen sind die Meinungen geteilt. J. Kollwitz und H. Brandenburg sehen in den genannten Beispielen die Entwicklung bis zum Beginn der Tetrachenzeit vertreten, mit einer schwereren, expressiveren Form um und nach der Mitte des Jhs. und einer Verhärtung gegen 270–80 (Velatio, Priscilla). Erst in tetrarchischer und frühkonstantinischer Zeit setzt danach die Katakombenmalerei in großem Umfang ein. M. Borda, P. du Bourguet, P. Testini, L. de Bruyne, P. Grabar, um nur die Einzeluntersuchungen und Kunstgeschichten zu nennen, datieren hingegen zahlreiche Cubicula vor allem in gallienische Zeit, M. Borda auch schon in spätseverische Zeit. Die wichtigsten dieser Monumente sind die Capella Graeca in Priscilla (160–70 nach de Bruyne, 220–30 nach Borda und Testini), die 'Cripta di S. Gennaro' in Praetextat (Borda Abb. S. 132), die Cubicula um Scala X und Y in Pietro e Marcellino, darunter die berühmten der Jahreszeiten (Borda Abb. 134. 315) und der Athleten. Außerstilistische Anhaltspunkte für diese Datierungen fehlen aber bisher. Da auch die stilistischen Übereinstimmungen mit den gesicherten Werken des 3. Jhs. bestreitbar sind, scheint hier Vorsicht angebracht. Erst architektonische Untersuchungen könnten hier Fortschritte bringen. Soweit die noch nicht abgeschlossenen Arbeiten über Praetextat und Pietro e Marcellino bisher bekannt sind, ergeben sich keine zwingenden Beweise für die genannten Frühdatierungen.

Datierte Monumente nachseverischer Zeit außerhalb der Katakomben fehlen leider völlig. Wie schon angedeutet, sind aber einige Malereien wie die von S. Prisca oder von Baiae wohl schon nachseverisch, ebenso die des Pädagogiums des Palatin (s.o.) und m.E. die 'Aula degli Oranti' unter S. Giovanni e Paolo (Borda Abb. S. 120), die meist viel früher angesetzt wird, aber erst in gallienische Zeit gehören dürfte. Wesentlich später als angenommen scheint auch die Villa Piccola unter S. Sebastiano. Ein Nachweis ist an dieser Stelle nicht möglich, ebensowenig der Versuch, innerhalb dieser Monumente eine Entwicklung aufzuzeigen, die bis in tetrarchische Zeit führen und in den wesentlichen Zügen den von Kollwitz an den sicher ins 3. Jh. gehörenden Katakombenmalereien aufgezeigten Perioden entsprechen würde. Vieles muß dabei hypothetisch bleiben. Angesichts der gerade in populären Werken beliebten exakten Datierungen besonders im fortgeschrittenen 3. Jh. erscheint es aber notwendig darauf hinzuweisen, daß fast alle Zeitansätze in dieser Periode Vermutungen sind und auch bleiben werden, solange nicht mehr sichere Anhaltspunkte vorliegen.

B. Andreae, in: Helbig^4 464. 467–8. 1155–6. 1927. 2076. 3172–5. 3177–8. 3181–93. 3305.

M. Borda, La pittura romana (1958).
    Rez.: R. Chevalier, REL. 41, 1963, 106–114.
        P. Ciprotti, StDocHistIur. 25, 1959, 452–455.

H. Brandenburg, in: Atti VIII CongrArchCrist. 1975 (im Druck).

L. de Bruyne, La peinture cemeteriale constantinienne, in: Akten VII intern. Kongr. f. christl. Arch. 1965 (1969) 159–214.

Ders., L'importanza degli scavi lateranensi per la cronologia delle prime pitture catacombali, RACrist. 44, 1968, 61–113.

Ders., La 'capella greca' di Priscilla, RACrist. 46, 1970, 291–330.

P. du Bourguet, La peinture paléochrétienne (1963).
    Rez.: L. Hedermann-Misquich, AntCl. 36, 1967, 394–397.

Ders., Early Christian Art (1972).

W. Dorigo, Pittura tardoromana (1966).
Rez.: R. Bianchi Bandinelli, DialA. 1, 1967, 248–262.
B. Brenk, ByzZ. 63, 1970, 352–353.
B. Forlati Tamaro, AquilNost. 38, 1967, 237–240.
C. van Essen, Studio cronologico sulle pitture parietali di Ostia, BullCom. 76, 1956–58, 155–181.
U. M. Fasola, Le catacombe di S. Gennaro a Capodimonte (1975).
B. M. Felletti-Maj, Problemi cronologici e stilistici della pittura ostiense, Colloqui del sodalizio N.S. 1, 1966–68, 27–41.
A. Grabar, Le premier art chrétien (200–395) (1966).
J. Kollwitz, Die Malerei der konstantinischen Zeit, in: Akten VII intern. Kongr. f. christl. Arch. 1965 (1969) 29–158.
H. Mielsch, Hadrianische Malereien der Vatikannekropole, RendPontAcc. 46, 1973–74, 79–87.
Ders., Verlorene römische Wandmalereien, RM. 82, 1975, 117–133.
A. Nestori, Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane (1975).
L. Pani Ermini, L'ipogeo detto dei Flavi in Domitilla I, RACrist. 45, 1969, 119–173; II, ibid. 48, 1972, 235–269.
Ph. Pergola, La region dite du Bon Pasteur dans le Cimetière de Domitilla sur l'Ardeatina, Étude topografique de son origine, RACrist. 51, 1975, 65–96.
L. Reekmans, Le tombeau du Pape Corneille et sa région céméteriale (1964).
Rez.: P. Courcelle, Latomus 24, 1965, 733–734.
Ders., La chronologie de la peinture paléochrétienne. Notes et réflexions, RACrist. 49, 1973, 271–291.
A. Rumpf, Malerei und Zeichnung der klassischen Antike (HdArch. IV 1, 1953).
P. Testini, La cripta di Ampliato nel cimitero di Domitillo, RACrist. 28, 1952, 77–117.
Ders., Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma (1966) 287ff.
F. Tolotti, Il cimitero di Priscilla, Studio di topografia e architettura (1970) 258–275.
Rez.: L. Pani Ermini, ArchCl. 24, 1972, 206–212.

4. Ikonographische Probleme

Wie die architektonische Wandgliederung werden auch die traditionellen Bildthemen im 2. und 3. Jh. weitergeführt. Außerhalb der Grabmalerei ist das Material aber so spärlich, daß über die Häufigkeit einzelner Bildthemen und ihre Entwicklung Aussagen nur bedingt möglich sind, zumal entsprechende Einzeluntersuchungen fehlen. Deutlich wird der Anteil der Dekorationen ohne Tafelbilder schon im 2. Jh. zunehmend größer; damit werden auch die mythologischen Bilder seltener. Stilleben verschwinden fast völlig: in nachhadrianischer Zeit sind zumindest keine gerahmten Bilder mehr bekannt, sondern nur einzelne Stillebenmotive wie Kratere mit Früchten und entsprechende Reflexe in der Grabmalerei. Die sakral-idyllischen Landschaften in der Tradition der 'pompejanischen' Malerei, in denen Landschaftselemente und Gebäude gegenüber den Figuren überwiegen, halten sich bis in spätantoninische Zeit (s.o. S. 216 zur Casa delle Pareti Gialle). Spätere Beispiele zeigen dann entweder einzelne Landarbeiten oder Jagdszenen oder Tiere in ihrer Umgebung. Der irreale Charakter der traditionellen Landschaften ist verschwunden. Schon in antoninischer Zeit tauchen auch realistische Motive wie Wagenlenker auf (Caseggiato degli Aurighi, s.o. S. 218), die im ersten Jahrhundert in der Innendekoration fast fehlen. Darstellungen wie die Diener vom Pädagogium des Palatin (s.o. S. 228) und verwandte Figuren (z. B. in einem severischen Gebäude auf dem Esquilin, AdI. 1863, 256ff. Taf. IK) zeigen die gleiche Tendenz zu realistischen Szenen. Dieser Wandel in spätantoninisch-severischer Zeit bedeutet aber nur eine Verschiebung der Gewichte, keine völlige Änderung, da die herkömmlichen Themen ja auch weitergeführt werden. Die '*continuità ellenistica*', die R. BIANCHI BANDINELLI in seiner Untersuchung der Miniaturen der Ilias Ambrosiana aufzeigte, scheint also auch in der Hausdekoration nachweisbar. Die Tradition wird jedoch seit dem späten 2. Jh. erkennbar brüchig.

Deutungen und ikonographische Untersuchungen einzelner Szenen finden sich in den oben angeführten Publikationen neuer und älterer Funde, speziell der Häuser in Ostia (s.o. S. 213ff.). Sonstige Publikationen sind selten. Die Gerichtsszenen aus Ostia werden unterschiedlich als realistische Darstellungen oder als romanhafte Szenen in der Tradition des schwarzen Frieses von der Farnesina interpretiert (ANDREAE, FLORIANI-SQUARCIAPINO, VERMAESEREN). Umstritten ist weiter die große Meerszene im Haus unter S. Giovanni e Paolo. B. ANDREAE deutet sie als heroisierte Selige in der Gestalt von Liber, Libera und Venus auf den Inseln der Seligen. Dies ist von H. BRANDENBURG bestritten worden. Eine Wiederholung des Motivs auf einem verlorenen Mosaik in Ostia deutet darauf hin, daß die beiden Frauen die ursprüngliche Gruppe bilden, wohl als Aphrodite-Arsinoë, eventuell mit ihren Geschwistern (MIELSCH).

Die schon von A. PIGANIOL vorgeschlagene Deutung der Fresken aus Ostia im Vatikan mit Kindern bei religiösen Feiern als Monatsbilder, der sich grundsätzlich auch ANDREAE anschloß, ist von H. STERN wiederaufgegriffen worden. Danach steht jede Gruppe von Kindern für ein Fest, daß jeweils einen Monat bezeichnet – März = *navigium Isidis*, April = *dies natalis* des Septimius Severus, August = *natalis* der Diana, September = Fest zur Weinernte. Die Büsten auf dem Vexillum, das bei dem zweiten Fest dargestellt ist, werden als Septimius Severus, Caracalla und Geta gedeutet. Damit ergibt sich eine exakte Datierung auf 209–211. Der stilistische Befund scheint damit übereinzustimmen.

Sehr viel häufiger als in den Häusern finden sich vor allem mythologische Bilder in der Grabmalerei. Seit severischer Zeit scheinen Wasserlandschaften mit Eroten und bukolisch-idyllische Motive beliebt. Beide treten gelegentlich aber schon früher auf, ebenso einzelne Jagdszenen und realistische Darstellungen des Verstorbenen in seinem Beruf. Im späten 2. Jh. scheint auch die direkte Anspielung auf die Bildung des Grabinhabers durch Darstellung von Philosophen oder verwandten Motiven in der Grabdekoration einzusetzen. Eine Zusammenstellung der Themen fehlt.

Deutungen und Motivuntersuchungen sind auch hier wieder bei der Publikation von Neufunden vorgelegt worden (s.o. S. 205ff.). Das Hauptinteresse gilt bei der Grabmalerei jedoch weniger der Frage nach der Ableitung einzelner Bildtypen als dem Problem der Bedeutung einzelner Szenen und der ganzen Grabausstattung. In der Diskussion um die römische Grabsymbolik spielen die Grabmalereien jedoch nur eine untergeordnete Rolle. So wird das reiche allerdings bisher nur schlecht publizierte Material der Isola Sacra (s. G. CALZA, La necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra) in der neueren Forschung kaum beachtet. Die Meinungen über die Bedeutung der römischen Grabkunst sind sehr unterschiedlich und es ist hier nicht möglich, die vielfältig differenzierten Ansichten ausführlich darzulegen. Findet CUMONT (Symbolisme funéraire) und noch ausgeprägter CARCOPINO (De Pythagore aux Apôtrés, 1956) in der ganzen römischen Grabkunst pythagoräische, neuplatonische und neupythagoräische Ideen von Entrückung und Jenseits, was schon A. D. NOCK (AJA. 50, 1946, 140–170) in dieser Ausschließlichkeit für unmöglich hielt, so sieht H. BRANDENBURG in der Sepulkralkunst vor allem mythische Exempla als Trost für die Unabwendbarkeit des Todes oder Darstellungen der Virtus des Verstorbenen oder allgemein idyllisch erhebende Motive. Die sicheren Hinweise auf Vorstellung von der Entrückung und dem glücklicheren Weiterleben nach dem Tode sind selten (JdI. 82, 1967, 195–245. RQu. 63, 1968, 49–68). Zwischen diesen beiden Polen bewegen sich die Äußerungen der meisten anderen Forscher, z.B. B. ANDREAE (Studien zur römischen Grabkunst, 1963), J. ENGEMANN (Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späten römischen Kaiserzeit, 1973), N. HIMMELMANN (AnnScuolaNormSupPisa, LettFil. Ser. 3, IV 1, 1974, 139–177), F. MATZ (AA. 1971, 102–116), K. SCHAUENBURG (JdI. 81, 1966, 261–309), H. SICHTERMANN (JdI. 85, 1970, 224–238), um nur einige der umfangreicheren Untersuchungen zu nennen, die zu Einzelproblemen und im Gesamtbild wieder stark voneinander abweichen. Die vereinfachende – letztlich christliche Vorstellung in die Antike übertragende – Deutung beliebiger, aus dem Zusammenhang gerissener Grabmotive durch Hinweis auf verstreute neupythagoräische oder -platonische Gedanken, wie sie in der Nachfolge CUMONTS vor allem J. CARCOPINO vertritt, kann als überholt gelten. Die Vielfältigkeit und Vielschichtigkeit des Problems, wie sie in den sonstigen Untersuchungen klar wird, macht eine für alle Denkmäler und alle Abschnitte der Kaiserzeit gültige Erklärung unwahrscheinlich. Die Unterschiede zwischen einer Deutung mythischer Themen als tröstende Beispiele der Entrückung und Darstellung der virtus des Verstorbenen (BRANDENBURG) oder als mythischer Exempla, „die weniger einer klaren Jenseitsvorstellung bildlichen Ausdruck geben . . . als vielmehr ein Weiterleben nach dem Tode verbürgen oder auf die Entrückung an einen besseren Ort anspielen, . . . Hoffnung auf ewiges Leben und Seligkeit befriedigen" (ANDREAE, a.O., 127), scheinen auch nicht so gravierend, daß etwa ihre Gleichzeitigkeit ausgeschlossen werden könnte. Apuleius etwa bezeichnet in einer Schrift (De deo Socr. 145,5. 177ff.) in verschiedenen mythischen Beispielen Minerva einmal als realen sublunaren *daemon*, zum anderen als Sinnbild der prudentia. Die religiöse Überzeugung des einzelnen Grabinhabers oder gar seine genaue Art der Jenseitsvorstellung dürfte im konkreten Fall an den Denkmälern nur selten ablesbar sein.

Bei der Grabmalerei stellt sich in noch höherem Maße als bei den Sarkophagen mit ihrer meist geringen Zahl verschiedener Bildthemen die Frage nach dem Sinnzusammenhang der einzelnen Motive, nach dem 'Programm'. Die Untersuchungen sind nicht sehr zahlreich.

CARCOPINO (a.O. 355f.) deutet die Ausmalung der verlorenen Teile des Grabes des Clodius Hermes als neupythagoräisch, indem er das Gorgoneion der Deckenmitte zum Symbol des Mondes, die Schwäne mit Binde des rechten Arcosols zu Störchen mit einer Perlenkette und den Sittich in dem berühmten Stilleben zum Bild der mit Verstand beseelten Natur macht. Eine Widerlegung scheint ebenso unnötig wie die der christlichen Deutung der Attikabilder mit Totenmahl und bukolischen Szenen.

In seiner umfangreichen Untersuchung verschiedener römischer Grabdekorationen kommt B. Andreae zu den Ergebnis, daß ein gedanklich geschlossenes Programm – z. B. Erschaffung und Beseelung des Menschen und sein Eintritt ins Jenseits im Grab des P. Aelius Maximus (a.o. 129 Anm. 164) – nur in Gräbern mit einer geringen Zahl von Darstellungen nachzuweisen ist, während aufwendige Mausoleen eine Einheit nur in der Verbindung verschiedener mythischer Exempla erkennen lassen. Ein typisches Beispiel ist das Nasoniergrab, in dem sich einige Szenen deuten lassen, während die Mehrzahl unklar ist.

W. N. Schumacher sieht hingegen im Nasoniergrab ein geschlossenes Programm. Methodischer Ausgangspunkt sind die Hervorhebung des Arcosols der Rückwand als wichtigstes Bild (Blickachse) und ein axialer Bezug, der in der Mitte der Längsseiten die Felder vom Arcosol über den Fries bis in die Deckenfelder verbinden soll. Die dadurch erzielten Erklärungen einzelner Felder sind aber nicht immer überzeugend: die Deutung der sonst als bacchisch bezeichneten Deckenfelder (Ceres-Bacchus, Hades-Proserpina) setzt anderweitig unbekannte Bildtraditionen wie Ceres und Proserpina mit nacktem Oberkörper voraus. Die Anwendbarkeit des Achsensystems scheint damit kaum nachweisbar, zumal eine ähnliche Verbindung für die seitlichen Arcosolien mit jeweils zwei darüberliegenden Friesbildern nicht nachgewiesen und deren Deutung nur zum Teil gegeben werden kann. Durch den Vergleich mit dem Bild der Via Latina ist aber die Deutung eines Bildes auf Admet-Alkestis gesichert. Die Szene des Arcosols der Rückwand wird als Einführung der Verstorbenen in die Unterwelt gesehen, die des rechts anschließenden Bildes als Einführung Psyches in die Unterwelt mit Alcestis als *advocata*.

Ein besonders strittiges Problem der Ikonographie dieses Zeitraums ist die Frage nach dem Ursprung der frühchristlichen Kunst und ihrer Bildmotive. Wie bei der Grabsymbolik gehen die entsprechenden Untersuchungen nicht nur von den Denkmälern der Malerei aus. Diese spielen aber eine bedeutende Rolle, da sie wesentlich früher einsetzen als die zweite Hauptquelle, die Sarkophage. Die Datierung der frühesten Beispiele wie der Kammer X und Y in der Lucinagruft (s.o. S. 229) in die Jahre um 200 ist heute unumstritten. Besonders bilderreiche Cubicula wie die 'Capella graeca' in Priscilla scheinen allerdings eher am Ende des 3. Jh. oder im frühen 4. Jh. entstanden zu sein als um 180–90 oder um 230 (s.o. S. 231). Die zahlreichen bukolischen oder Meerwesenszenen, aber auch Totenmahldarstellungen und kleinen dekorativen Motive wie Vögel, Jahreszeiten, Eroten usw., die sich entsprechend in der sonstigen gleichzeitigen Kunst finden und aus ihrem Motivschatz stammen, stehen hier neben wenigen neutestamentlichen und einer größeren Zahl von alttestamentlichen Szenen. Während die neutestamentlichen Szenen Neuschöpfungen auf der Grundlage der antiken Bildtradition sein müssen – wobei noch die Art und Kunstgattung strittig ist, in der diese Umformung geschah – ist für die alttestamentlichen Szenen in der neueren Forschung die Frage nach eventuellen jüdischen Vorbildern häufig gestellt und vor allem unter dem Eindruck der Funde von Dura Europos meist bejaht worden. Sichere Beweise für diese Theorie sind jedoch, wie gerade in jüngster Zeit betont wurde, nicht vorhanden. Es ist nicht ausgeschlossen, daß jüdische und christliche Kunsttraditionen gleichzeitig auf der selben antiken Grundlage herausgebildet wurden. Solange die frühchristliche Kunst vorkonstantinischer Zeit vor allem im Osten und auch die gleichzeitige jüdische Kunst nicht im größerem Umfang bekannt sind, wird die Frage wohl umstritten bleiben. Die unübersehbare neuere Literatur zu diesem Problemkomplex kann hier nicht genannt oder besprochen werden; eine Übersicht über die verschiedenen zur Zeit vertretenen Ansichten findet sich in den Akten des IX. Kongr. f. Christl. Archäologie 1975 (1978), I 331–490.

Die Frage, ob bei der Überwindung eines urchristlichen Bilderverbots gnostische Sekten eine Rolle gespielt haben könnten, wurde auch in letzter Zeit wiederholt gestellt. Das wichtigste Monument, das in diesem Zusammenhang genannt wird, allerdings mit den bekannten gnostischen Zaubergemmen keinerlei Verwandtschaft zeigt, ist das Hypogäum der Aurelier am Viale Manzoni. Dies wird seit seiner Publikation durch BENDINELLI und durch WILPERT fast durchweg als gnostisch angesehen, freilich mit wechselnden Deutungen. Nur P. MINGAZZINI hat in neuerer Zeit versucht, den orthodox-christlichen Charakter des Grabes nachzuweisen. Bei der großen Zahl sonst unbekannter Motive ist diese Lösung aber nicht überzeugend. Die gnostische Deutung wurde dann ausführlich bekräftigt von J. CARCOPINO, der das Grab einer naassenischen Sekte zuschreibt. Noch mehr als bei früheren Deutungsversuchen wird die Dekoration des Grabes hier völlig aus dem Zusammenhang der gleichzeitigen Kunst gerissen, was mitunter zu grotesken Fehldeutungen führt. So werden etwa die auch sonst vielfach belegten Masken in mehreren Deckenfeldern der Kammer A zu 'kosmischen Winden'; die verkürzte Darstellung der gleichen Masken in Deckenfeldern der gleichen Form und in derselben Decke zu 'kosmischen Mandeln'. Auch die sonstigen Deutungen sind nicht überzeugender als früher vorgeschlagene. Einen völlig anderen Weg geht N. HIMMELMANN. Ausgehend von der Beobachtung, daß das berühmte Kreuz, das den Ausgangspunkt für die christliche Deutung der Dekoration bildet, nur das Ende einer Girlande ist, wie sie in dem Grab auch an anderen Stellen begegnet, untersucht er die Bildmotive auf ihre Stellung in der Grabkunst des 3. Jhs. Es zeigt sich dabei, daß auch die beiden christlich gedeuteten Bilder der oberen Grabkammer (Adam und Eva, Erschaffung des Menschen) von der üblichen Ikonographie dieser Szenen abweichen und auch eine pagane Deutung zulassen, die allerdings nicht sicher zu beweisen ist (Herakles und ein Gefährte bei den Hesperiden, Porträt eines Philosophen). Auch die übrigen Bildmotive des Grabes lassen sich weitgehend mit der zeitgenössischen Philosophenikonographie verbinden, obwohl die genaue Deutung der Szenen der Kammer A nicht gegeben werden kann. Die Gestalten mit Zeigestock und die 'Initiationsszene' der Kammer B unterscheiden sich aber deutlich von den übrigen Darstellungen von Philosophen. Auffällig ist weiter das Fehlen von Togafiguren, d. h. der Verzicht auf bürgerliche Repräsentation. Das könnte darauf hinweisen, daß es sich hier um eine vorläufig noch nicht näher zu bestimmende Glaubensgemeinschaft handelt, die von der offiziellen Religion stark abwich.

B. Andreae, Studien zur römischen Grabkunst (RM. Erg.-H. 9, 1963).
Ders., in: Helbig[4] 3175.
R. Bianchi Bandinelli, Continuità ellenistica nelle pittura di età medio e tardoromana, RIA. N. S. 2, 1953, 77–161.
H. Brandenburg, JdI. 82, 1967, 199.
M. Cagiano de Azevedo, La cosidetta 'coronatio' di Pretestato in Studi sull Oriente e la Bibbia (1967) 117–122.
J. Carcopino, De Pythagore aux Apôtres (1956, 1968^2).
C. Dagens, A propos du Cubiculum de la velatio, RACrist. 47, 1971, 119–129.
P. A. Février, Les peintures de la catacombe de Priscille, Deux scènes relatives à la vie intellectuelle, MEFR. 71, 1959, 301–319.
J. Fink, Gemälde im Grab der Nasonier, MdI. 6, 1953, 58–70.
M. Floriani Squarciapino, Su alcune pitture Ostiensi, Hommages à Albert Grenier 2 (Coll. Latomus 58, 1962) 639–645.
N. Himmelmann, Das Hypogäum der Aurelier am Viale Manzoni, Ikonographische Beobachtungen (AbhMainz 1975, 7).
H. Mielsch, RM. 82, 1975, 130ff.
P. Mingazzini, Der vermeintlich gnostische Charakter des Aureliergrabes in Rom, AA. 1944–45, 112–114.
W. N. Schumacher, Die Katakombe an der Via Dino Compagni und römische Grabkammern, RACrist. 50, 1974, 331–372.
H. Stern, Le cycle illustré des mois trouvé à Ostie, JSav. 1975, 121–129.
J. M. Vermaeseren, Latomus 18, 1959, 744f.

N. B. Nicht aufgenommen sind ikonographische Untersuchungen zu einzelnen frühchristlichen Bildthemen, in denen auch Wandmalereien behandelt werden.

5. Gemäldebeschreibungen in der Literatur

Die Gemäldebeschreibungen Lukians, der beiden Philostrate und des Libanius sind als Quelle für die spätkaiserzeitliche Malerei bisher nicht ausreichend genutzt. Die beiden umfangreicheren Arbeiten neuerer Zeit zu Philostrat d. Ä. befassen sich jeweils mit Teilaspekten.

K. Lehmann hat in den Beschreibungen eine genaue Schilderung einer Pinakothek gesehen und versucht, aus der Abfolge der Themen diese Bildergalerie zu rekonstruieren. Dabei sollen die einzelnen Räume jeweils unter einem Gesamtthema stehen (Herakles, Primitive Welt, Flüsse u. a.). Vorausgesetzt ist dabei, daß es sich bei den Bildern um Wandmalereien handelt, die gleichzeitig geschaffen sind. Diese These, die in der Diskussion um die Programme in der pompejanischen Wandmalerei eine Rolle gespielt hat (s. o. S. 187), ist kaum haltbar. So ist es methodisch bedenklich, daß zwar Philostrats Gemäldegalerie ohne weitere Beachtung der alten 'Philostratfrage' wörtlich genommen wird, seine ausdrückliche Angabe, es handle sich dabei um in die Wände eingelassene Tafelbilder, die mit Kennerschaft gesammelt seien und von vielen Malern stammten (295,4), aber als unglaubwürdig abgetan wird, weil sonst ein Programm kaum vorstellbar wäre. Weiter ist fraglich, ob es legitim ist, diejenigen Bilder, deren Motiv zu den erschlossenen Themenkreisen nicht paßt, als Nebenbilder in kleine Friese zu setzen. Wandeinteilungen der Art, wie sie Lehmann rekonstruiert – mit mehreren mythologischen Bildern in jeder Hauptwand und Aneinanderreihungen von weiteren mythologischen Bildern als Friesen – scheinen in der römischen Wandmalerei nicht bekannt. Schließlich ist es schwer verständlich, warum Philostrat eine so evidente gedankliche Einheit der Hauptbilder eines Raumes nicht erkannt oder benutzt haben soll, obwohl er häufig allegorische Deutungen gibt oder sich in gesuchter Gelehrsamkeit gefällt.

Die Untersuchung von B. Cämmerer gilt hingegen dem Problem der realen Vorbilder der Gemälde, d.h., der lang erörterten 'Philostratfrage'. Anders als frühere Autoren versucht er aber nicht nur, an ausgewählten Stücken (Komos, Pelops, Skamander, Nilellen usw.) ikonographische Parallelen bei erhaltenen Werken aufzuzeigen, sondern legt den Hauptakzent auf gleichzeitige Stücke. Hier, vor allem in der Schilderung stilistischer Eigenheiten der Bilder, wie der Betonung des Malerischen, der Lichteffekte, lassen sich Übereinstimmungen nachweisen. Damit scheint die 'Glaubwürdigkeit' der Beschreibungen grundsätzlich bewiesen, auch wenn im Einzelfall die Grenze zwischen Bildbeschreibung und rhetorischer Ausschmückung des Bildthemas schwer zu ziehen ist.

Wichtiger als die Realität des einzelnen beschriebenen Bildes ist die Sehweise, die Bildvorstellung. Die Eigenart des älteren Philostrat und auch der severischen Zeit wird noch deutlicher, wenn man zum Vergleich die anderen erhaltenen Beschreibungen heranzieht. Lukians Beschreibungen sind sachlicher, schlichter, die des jüngeren Philostrat legen hingegen den Akzent noch stärker auf psychologische Momente, während in denen des Libanios eine Tendenz zur Reduktion auf Ausdruckswerte und der Verlust des perspektivischen Sehens deutlich werden.

K. Lehmann, The Imagines of the Elder Philostratus, ArtB. 23, 1941, 16–44.
B. Cämmerer, Beiträge zur Beurteilung der Glaubwürdigkeit der Gemäldebeschreibung des älteren Philostrat (1967).

III. Wandmalereien in den Provinzen bis zum Ende des dritten Jahrhunderts

Die Entdeckungen der letzten Jahrzehnte und die neueren Publikationen brachten auch für die Malerei der Provinzen eine große Vermehrung des Materials. Die wissenschaftliche Aufarbeitung hat damit nur zum Teil Schritt gehalten. Auch viele alte Funde sind noch unpubliziert. Allgemeinere Aussagen über die Entwicklung der provinziellen Wandmalerei und ihr Verhältnis zu Rom bzw. die Beziehungen zwischen den einzelnen Provinzen sind daher nur bedingt möglich, zumal bei der Spärlichkeit des Materials ein größerer Neufund (wie die Malereien von Ephesos) das Bild beträchtlich verändern kann.

1. Nordwestliche Provinzen (einschl. Pannonien)

Verhältnismäßig am besten erforscht sind die Wandmalereien der nordwestlichen Provinzen einschließlich des Alpengebietes und Pannoniens. Die in Angriff genommene Publikation der gallischen Malereien wie zahlreicher anderer zum Teil neugefundener Stücke dürfte hier weitere Aufschlüsse geben.

Bei den frühesten Stücken aus dem zweiten und dritten Stil ist die direkte Abhängigkeit von italischen Vorbildern bzw. die Ausführung durch hauptstädtische Maler deutlich erkennbar. Die bedeutenden Malereien späten zweiten Stils vom Magdalensberg mit einer Architekturwand (Paneele und vorgesetzte Säulen) mit großen mythologischen und idyllischen Bildern (Hadesszene, Hirten) und Einzelfiguren (gedeutet als Iphigenie, Kassandra, Io usw.) sind sicher von einem wandernden Künstler ausgeführt und nach H. KENNER noch vor 15 v. Chr., d.h. vor der römischen Besetzung, entstanden. Noch in augusteische Zeit wird auch die Felderdekoration des Apsidensaals im 'Repräsentationshaus' auf dem Magdalensberg gesetzt, die in der Tradition des zweiten Stils steht (KENNER, Carinthia). Die zahlreichen Reste von Wanddekorationen zweiten Stils in Glanum zeigen zum Teil reichere Quadereinteilungen mit vorgesetzten Säulen, die etwa ab 40 v. Chr. zu datieren sind, zum Teil schematisierte Quader- und Paneelgliederungen auf weißem Grund und Voluten als Sockelmotiv, wie sie sich auch an anderen Orten sowohl in Gallien als auch in Rom und im Osten finden (*«second stile schématique»* nach BARBET). Provinzielle Züge zeigen sich hier nur in der rein dekorativen Verwendung architektonischer Motive. Auch die Malereien späteren dritten Stils aus Commugny am Genfer See (DRACK Taf. 1–5) unterscheiden sich nicht von Italischem.

Das Bild ändert sich um die Mitte des 1. Jhs. wohl mit der Verbreitung 'römischer' Hausdekorationen in den Provinzen und der daraus resultierenden Entstehung lokaler Werkstätten. Beliebteste Form in Gallien und den Rheingebieten bis nach Rätien hinein wird nun die Schirmkandelaberwand, meist mit roten oder gelben Paneelen und schwarzen oder roten Zwischenflächen mit Schirmkandelabern, die durch Figuren belebt sind. Ähnliche Wände können auch weißgrundig sein. Die altbekannten Beispiele dieses Typs in Trier, Köln und Bonn sind durch Neufunde an diesen Orten sowie in Augsburg, Kempten, Elst, Xanten usw. vermehrt worden. Vorläufig läßt sich der Beginn dieser Dekorationsform auf etwa 50 n. Chr. festlegen, ihre Fortdauer bis nach der Mitte des 2. Jhs. (s. PARLASCA zu Malereien in Augsburg und Kempten). Die genaue Datierung der einzelnen Beispiele ist bisher nur in wenigen Fällen durch die Fundumstände möglich, stilistische Entwicklungen sind noch nicht gesichert. Auch das Verhältnis des Wandtyps zur italischen Malerei ist noch nicht geklärt; möglicherweise spielt auch hier Oberitalien eine Vermittlerrolle. Neben diesem einfachen Dekorationstyp, an dessen Stelle im späteren 2. Jh. farbige oder weiße Paneelwände ohne Kandelaber treten, die besonders in Schweizer Beispielen publiziert sind (s. DRACK), stehen stärker von Rom beeinflußte Architekturwände. In flavische Zeit gehören wohl Reste in Virunum (KENNER, Carinthia, 155ff.) und vor allem die großenteils neu zusammengesetzten Wände der Villa von Balácapuszta (s. E. THOMAS), die auch Architekturdurchblicke zeigen. Sie unterscheiden sich hauptsächlich durch gröbere Ausführung und eine Tendenz zur Verbreiterung der Rankenfelder von den gleichzeitigen pompejanischen Beispielen. Neronisch ist nach PARLASCA die rote Wand von dem Bau unter der Basilika in Trier (Cambodunum 102 Anm. 160, vgl. TrZ. 2, 1927, 54–68), noch unpubliziert ist eine weitere Architekturwand von der Gilbertstraße. Spätere, um 100 n. Chr. oder später zu datierende Architekturwände wie die 'grüne Wand' aus dem Augustalenkollegium in Trier (v. MASSOW, SCHINDLER) oder die Funde in Augsburg (PARLASCA) oder Echzell (BAATZ) zeigen hingegen völlig flächige Wände mit vorgesetzten oder völlig reduzierten architektonischen Elementen. Die schon in den Beispielen zweiten Stils zu beobachtende Abneigung der provinziellen Malerei gegen illusionistische Durchblicke, die in Italien noch im 2. und 3. Jh. auftauchen, findet hier eine Fortsetzung. Die 'grüne Wand' in Trier mit dem Iasonbild antoninischer Zeit und einer Opferszene und die von Echzell mit den etwa gleichzeitigen Bildern von Theseus-Minotaurus, Hercules-Fortuna und Daedalus-Ikarus beweisen ebenso wie die von B. KAPOSSY publizierten Meerwesenbilder in Münsingen und Holstein und Einzelstücke in Augst, Virunum, Augsburg und anderen Orten, daß die behauptete Bilderfeindlichkeit der Provinzen nicht bestand, zumal ja auch in Rom im 2. Jh. Tafelbilder in der Malerei seltener werden.

Besonders aus dem Alpengebiet und Pannonien bekannt sind die meist erst aus dem 3. Jh. stammenden sogenannten Tapetenmuster (s. DRACK 31–34) mit ständig wiederholtem geometrischem oder florealem Schmuck oder die reinen Streumuster. Die Ableitung dieser Muster vom hellenistischen Osten, wie sie nach ROSTOFTZEFF noch H. KENNER vertritt, scheint bei der Existenz solcher Wände in Pompeji (s. RM. 60–1, 1953–54, 113) sowie späterer Beispiele in Ostia (HELBIG^4 3173, R. BIANCHI BANDINELLI, Roma, La fine dell'arte antica, Abb. 79) und Assisi (unpubl.) wenig wahrscheinlich. Auch die Inkrustationssockel sind in Italien nicht weniger häufig als in den nordwestlichen Provinzen. Seltener scheinen nördlich der Alpen die Linearsysteme (s. DRACK 33–34); Sonderentwicklungen sind hier bisher ebenfalls nicht nachweisbar.

D. BAATZ, Römische Wandmalereien aus dem Limeskastell Echzell Kreis Büdingen (Hessen), Germania 46, 1968, 40–52.

DERS., Wandmalereien aus einem Limeskastell, Gymnasium 75, 1968, 262–269.

A. BARBET, Peintures du Second Style schématique en Gaule et dans l'Empire romain, Gallia 26, 1968, 145–176.

DIES., Peintures murales de Marcin-et-Vaux (Aisne), Etude comparée, Gallia 32, 1974, 107–139.

DIES., Recueil général des peintures murales de la Gaule. I. Province de Narbonnaise, 1. Glanum, Gallia Suppl. 27, 1974.

H. BRANDENSTEIN, Wandmalereien aus Carnuntum, I. Teil, Carnuntum Jahrbuch 1958, 10–29; II. Teil, a.O. 1961–2, 5–21.

J. E. A. TH. BOGAERS, De gallo-romeinse Tempels te Elst in de Over-Betuve (1955) 91ff.

W. DRACK, Die römische Wandmalerei der Schweiz (Monographien zur Ur- und Frühgeschichte der Schweiz 8, 1950).
Rez.: P. DUVAL, Erasmus 4, 1951, 235–237.
K. PARLASCA, Gnomon 24, 1952, 154–160.
W. SCHLEIERMACHER, Germania 30, 1952, 222–223.
E. B. THOMAS, ArchErt. 82, 1955, 122–125.

J. GRUYER, La maison de l'hippocampe à Lyon, BullMusMonLyonnais 4, 1967, 25–36.

H. G. HORN, Wandmalereien aus Xanten, RheinMusBonn 1971, 68–71.

DERS., Römische Wandmalereien aus Bonn, RheinMusBonn 1971, 85–88.

DERS., Neue römische Wandmalereien aus Bonn, RheinMusBonn 1973, 19–22.

B. Kapossy, Römische Wandmalereien aus Münsingen und Holstein (Acta Bernensia 4, 1966).
Rez.: C. Gasparri, ArchCl. 20, 2, 1968, 399–400.
J. Marcadé, REA. 70, 1968, 226–227.
H. Kenner, in: C. Praschniker und H. Kenner, Der Bäderbezirk von Virunum (1948) 173–233.
Dies., Antike römische Wandmalerei in Kärnten, Carinthia 140, 1950, 150–171.
Dies., Wandmalereien augusteischer Zeit vom Magdalensberg in Kärnten, Gymnasium 74, 1967, 437–444.
Dies., Römische Fresken vom Magdalensberg, AntWelt 1, 1970, Nr. 3, 42–46.
Dies., in: H. Vetters und G. Piccottini, Die Ausgrabungen auf dem Magdalensberg 1969–1972 (1973) 209–281.
A. Linfert, Römische Wandmalerei der nordwestlichen Provinzen (1975).
W. v. Massow, TrZ. 18, 1949, 317f.
T. Nagy, Das sogen. 'Haus des Malers' in Aquincum (ung. m. dtsch. Resumé), BudRég. 18, 1958, 149–189.
K. Parlasca, in: W. Krämer, Cambodunumforschungen 1953 I, Materialhefte zur bayerischen Vorgeschichte 9 (1957) 93–102.
Ders., Römische Wandmalereien in Augsburg, Materialhefte zur bayerischen Vorgeschichte 7 (1956).
Rez.: J. Liversidge, AJA. 67, 1963, 433–434.
W. J. T. Peters, Mural Painting Fragments in the Roman Castra at Nijmwegen, BerROB. 15–16, 1965–66, 113–144; 19, 1969, 57–71.
Ders., Een Romeinse tuin in Leiden in Archeologie en historie Opgedragen aan H. Brunsting (1973) 205–217.
K. S. Poszy, Die Wandmalereien des Statthalterpalastes von Aquincum (ung. m. dtsch. Resumé), BudRég. 18, 1958, 103–147.
W. Reusch, Wandmalereien und Mosaikboden eines Peristylhauses im Bereich der Trierer Kaiserthermen, TrZ. 29, 1966, 187–235.
R. Schindler, Landesmuseum Trier, Führer durch die vorgeschichtliche und römische Abteilung (1970) 76f. Abb. 231/2.
R. Suic, Peintures romaines récemment trouvées à Zadar, AttiCIAC. 8, 1963, 353–355.
E. B. Thomas, Römische Villen in Pannonien (1964) 95ff. 374f.

2. Britannien

Römische Wandmalereien in Britannien sind erst in den letzten Jahrzehnten in größerem Umfang bekannt geworden. Neben den Funden aus dem 4. Jh. in Lullingstone handelt es sich dabei vor allem um Beispiele aus Verulamium. Weitere Neufunde sind meist noch unpubliziert. Zu den von J. Liversidge und J. M. C. Toynbee publizierten Neufunden aus Verulamium gehören eine Schirmkandelaberwand und eine Wand mit marmorierten Paneelen und vorgesetzten Säulen, beide aus dem 2. Jh., ferner ein Rankenfries mit Tieren und eine Kassettendecke mit Blüten und Vögeln. Eine wohl antoninische Architekturwand ist in Dover gefunden worden. Bekannt sind auch Reste von Paneelwänden und inkrustierte Sockel sowie Reste von Tapetenmustern. Mythologische Bilder sind bisher selten. Die frühesten Funde scheinen kleine Fragmente in der Villa von Fishbourne aus flavischer Zeit. Unterschiede in Wandtypen und Entwicklung gegenüber den festländischen Provinzen sind bisher nicht erkennbar; das Material ist für allgemeinere Aussagen aber noch kaum ausreichend.

B. Cunliffe, Excavations at Fishbourne 1961–1969, Vol. 2, The Finds (1971) 51–82.
J. Liversidge, Furniture and Interior Decoration, in: The Roman Villa in Britain, ed. A. L. F. Rivet (1969) 127–153.
Dies., Wall-Paintings from Verulamium, BrMQu. 35, 1971, 87–92.
J. M. C. Toynbee, Art in Britain under the Romans (1964) 213–227.

3. Spanien

Eine kurze Aufzählung der Wandmalereien in Spanien gibt B. Taracena. Der bedeutendste Fund in jüngerer Zeit ist eine Wand in Astorga mit Paneelen und Kandelabern, bei der eine Zwischenzone über dem Sockel, bestehend aus Quadern mit reichen Randornamenten und kleinen Füllmotiven, auffällt. Sie wird von dem Ausgräber Luengo Martinez wohl etwas zu früh in das mittlere 1. Jh. gesetzt. Hervorzuheben sind noch ein bemalter Altar aus Ampurias, die Grabgemälde des 1. Jhs. aus Merida mit Darstellung der Verstorbenen und das Votivbild im Amphitheater in Tarragona mit Darstellung des Stifters, eines Bären und zweier Götter, die Garcia y Bellido als Nemesis und Tyche deutet, die aber eher eine männliche Gottheit, vielleicht Kairos, und sicher den Genius darstellen. Eventuelle Eigenheiten der spanischen Malerei lassen sich aus dem vorliegenden Material noch nicht erkennen; die ornamentalen Tendenzen der Wände von Astorga entsprechen denen der übrigen westlichen Provinzen.

A. Balil, Arte helenistico en el Levante espanol III. Un ara pintada hallada en Ampurias, AEsp. 35, 1962, 117–123.
M. A. Basch und C. C. Priego, Hallazgo y restauración de una ara romana ampuritana con pinturas, AttiCIAC. 7, 1, 1961, 163–174.
M. Bendala Galán, Los Llamados 'columbarios' de Mérida, Habis 3, 1972, 223–253.
A. Garcia y Bellido, Nemesis en una pintura mural del anfiteatro de Tarragono, AEsp. 36, 1963, 177–181.
J. M. Luengo Martinez, Astorga romana, NAHisp. 5, 1956–61, 167–177.
B. Taracena, P. Muguet, H. Schlunk, Ars Hispaniae 2 (1947) 149–152.

4. Nordafrika

Die römische Wandmalerei in Nordafrika ist noch weniger untersucht als die der übrigen lateinischen Provinzen. Außerhalb Tripolitaniens sind in den letzten Jahren nur kleine Fragmente publiziert worden, die weder Wandsysteme erkennen lassen noch sichere Datierungen ermöglichen. Datierte Neufunde wie die aus dem Haus des Asinius Rufinus in Acholla von ca. 184 sind nur zu kleinen Teilen publiziert (Picard, Salomonson), andere Neufunde nur in Kurzberichten beschrieben (Lassus). Eine zusammenfassende Bearbeitung erscheint hier noch dringender als in anderen Provinzen, zumal die publizierten Stücke häufig von besonders hoher Qualität sind.

Letzteres gilt auch für die Malereien Tripolitaniens, die von S. Aurigemma zusammenfassend vorgelegt worden sind. Einige weitere Funde aus Sabratha sind von G. Pesce publiziert. Über die Datierung besonders der Stücke aus Zliten besteht noch keine Einigkeit. Die flavische Datierung der Malereien aus der Villa del Nilo (Dar Buc Ammèra) beruht jedoch weitgehend auf einer m. E. verfehlten historischen Kombination mit den Mosaiken der gleichen Villa und läßt sich stilistisch kaum halten. Die zuletzt von M. DORIGO vorgebrachten Vergleiche mit flavischen Malereien gehen nicht über die oberflächlichen Ähnlichkeiten hinaus, die severische Malerei auch sonst mit dem Flavischen verbindet. Die anderweitig vertretene Datierung um 200 oder später ist überzeugender (RUMPF, ANDREAE, BIANCHI BANDINELLI). Das früheste sichere Monument scheint daher die von AURIGEMMA vorgelegte, aber nicht datierte Casa del Attore Tragico in Sabratha zu sein, deren Malereien mit einer großen Architekturwand an die severischen des Stadions auf dem Palatin (s. RM. 82, 1975, 122f. Taf. 19) erinnern. Auch die anderen Malereien des Hauses scheinen aus dieser Epoche zu stammen. Etwa gleichzeitig wären wohl die Malereien der Villa del Nilo, zumindest die Decke der Cryptoporticus, anzusetzen. Wohl schon in nachseverische Zeit gehört nach der Verfestigung der Formen und den expressiv überlängten Proportionen die Dekoration der Casa di Leda in Sabratha, die von G. PESCE noch ins 2. Jh. gesetzt wird, jedoch mit Vergleichsstücken, die überwiegend schon ins 3. Jh. gehören. Bei allen diesen Stücken ist die hohe Qualität, die diejenige der anderen westlichen Provinzen zu übertreffen scheint, und die größere Bereitschaft auch zu illusionistischer Auflockerung der Wand durch Durchblicke bemerkenswert, ebenso die besondere Fülle figürlicher Bilder. Ob darin mit BIANCHI BANDINELLI eine engere Verbindung zum alexandrinischen Bereich oder eine direkte Abhängigkeit von Rom zu sehen ist, ist ohne genauere Untersuchungen besonders der alexandrinischen kaiserzeitlichen Malerei wohl nicht zu klären.

Ein in der Datierung umstrittenes Monument ist schließlich auch die Ausmalung der suburbanen Thermen von Leptis Magna. J. B. WARD PERKINS und J. M. C. TOYNBEE haben sich in ihrer ausführlichen Untersuchung des Komplexes nur sehr bedingt für das 3. Jh. ausgesprochen und die Köpfe der *venatores* des großen Jagdfrieses mit denen des Tondos in Berlin mit der Familie des Severus verglichen. Ihnen folgten S. AURIGEMMA und etwas bestimmter B. ANDREAE. Hingegen haben M. BORDA und J. KOLLWITZ eine Datierung ins 4. Jh. vorgeschlagen. Die letztere Möglichkeit scheint überzeugender, da die streng parallele Reihung der *venatores* und ihre stark plastischen, fast 'röhrenartigen' Körper, die fest und gleichmäßig durch schräg geführte Aufhöhungen modelliert sind, am ehesten in konstantinischen Werken wie der Dea Barberini und den neugefundenen Fresken in der Via Amba Aradam (s. Bd'A. 50, 1965, 38f.) ihre Parallele haben.

B. ANDREAE, in: TH. KRAUS, Das römische Weltreich (1967) zu Abb. 141. 142.
S. AURIGEMMA, L'Italia in Africa, Tripolitania, Le pitture d'età romana (1962).
    Rez.: L. FOUCHER, REA. 65, 1963, 505–506.
M. Y. BARADEZ, Nouvelles fouilles à Tipasa, La maison des fresques, Libyca 9, 1961, 66f.
R. BIANCHI BANDINELLI, Roma, La fine dell'arte antica (1970) 262f.
M. BORDA, La pittura romana (1952) 353f.
P. CINTAS, Nouvelles recherches à Utique, Karthago 5, 1954, 89–154.
M. FENDRI, Les thermes des mois à Thina, CahTun. 12, 1964, 54.
J. KOLLWITZ, Akten VII intern. Kongreß für christliche Archäologie, Trier 1965 (1969) 99.
J. LASSUS, FA. 14, 1959, 4439.

A. Rumpf, Malerei und Zeichnung der klassischen Antike, JdArch. 4, 1 (1953) 191.
G. Pesce, Pitture Sabratensi, Bd'A. 36, 1951, 158–165.
G. Picard, FA. 9, 1954, 5214.
J. W. Salomonson, in: Rom in Karthago. Mosaiken aus Thunesien, Ausstellung Köln (1964) 53f. Abb. 44.
J. Thirion, Un ensemble thermal avec mosaiques à Thina, MEFR. 69, 1957, 218–222.
J. B. Ward Perkins und J. M. C. Toynbee, The Hunting Baths at Lepcis Magna, Archaeologia 93, 1949, 165–195.

5. Die östlichen Provinzen

Die Neufunde der letzten Jahrzehnte in den östlichen Provinzen sind an Zahl und Qualität noch bedeutender als die der lateinischen Provinzen. Ein nicht geringer Teil davon gehört allerdings in die Spätantike und kann hier nicht besprochen werden. Ausführliche Untersuchungen von V. M. Strocka über die Malereien von Ephesos und von K. Parlasca über die Malereien Ägyptens sind abgeschlossen, aber noch nicht erschienen. Ein Bericht über die neuere Forschung auf diesem Gebiet ist daher zur Zeit notwendig lückenhaft.

Besonders problematisch ist das Verhältnis der frühkaiserzeitlichen Malerei im Osten zu der in Rom. Nach den bisherigen Funden scheint der Osten die Entwicklung zur illusionistischen Wandgliederung des zweiten Stils nicht mitgemacht zu haben. Vielmehr werden Inkrustationsnachahmungen in der Art des frühesten zweiten Stils noch in den verschiedenen Bauten Herodes des Großen (vor 4 v. Chr.) in Masada, Caesarea und Herodion verwendet (s. Yadin, Albricci), und eine Quadernachahmung schmückte nach den geringen Resten auch das Odeion des Agrippa auf der Agora von Athen (Thompson). Weißgrundige, Quadereinteilung nur andeutende Wände in Delos und Thera mit Volutenmotiven auf dem Sockel werden von A. Barbet noch in das mittlere 1. Jh. gesetzt. Trifft dieses auf noch sehr knappes Material gestützte Bild zu, so würden der entwickelte zweite und der dritte Stil im Osten nicht übernommen worden sein. (Ganz ausgeschlossen scheint die früher vertretene Ableitung dieser Stile vom Osten.) Auch Wände vierten Stils sind im Osten bisher nicht bekannt; der wahrscheinlich flavische Sokrates aus Ephesos (Vetters [1964]) saß in einer sehr schlichten Wand, die zumindest keine Architekturmotive enthielt. Dagegen ist aus dem 2. und 3. Jh. durch neue, erst vorläufig bekannt gemachte Funde bei der Agora in Athen (Thompson und Wycherley), im Haus des Europamosaiks in Kos (Morricone), in den Hanghäusern von Pergamon (Böhringer und Pinkwart) und Ephesos (Vetters, Strocka), in Iasos (Levi), Apameia (Reekmans) und Jerusalem (Broshi) eine Fülle von Wandmalereien vorhanden, die sowohl Architektur- als auch Paneel- und Rahmen- oder Lineardekorationen sowie Tapetenmuster und Gartenmalereien zeigen. Eine genaue Chronologie und die Untersuchung ihres Verhältnisses zur stadtrömischen Malerei wird an Hand des besonders reichen und gut erhaltenen ephesischen Materials von V. M. Strocka gegeben werden. Vorläufig ist nur sicher, daß die These von M. Rostoftzeff (JHS. 39, 1919, 144ff.) von einem in hellenistischer Tradition stehenden Inkrustations- bzw. Blütenstil, der sich im Osten gehalten habe und sich in der späteren

Kaiserzeit über die Provinzen nach Rom verbreitet habe, nicht haltbar ist. Vielmehr ist die stadtrömische Malerei spätestens im frühen 2. Jh. n. Chr. auch in den östlichen Provinzen übernommen worden. Über die dabei entstandenen Umformungen und Lokaltraditionen kann zur Zeit noch nichts gesagt werden.

Ausführlich publiziert wurde von R. STILLWELL der inzwischen verlorene Fries im Theater von Korinth mit Darstellungen von *venationes*. Die Gleichsetzung eines der *venatores* mit Caracalla scheint nicht überzeugend, nach der festen, harten Malweise dürften die Malereien zudem erst nachseverisch sein. Die Ausmalung der Beckenräume der Peirene mit einer Dekoration mit Meertieren, die ihrerseits auf einer früheren Paneeldekoration sitzt, wird von P. DUELL mit dem Umbau unter Herodes Atticus in Verbindung gebracht. Die Übermalung auf einer dünnen Unterschicht spricht allerdings für eine spätere Entstehung.

An figürlichen Wandmalereien in Häusern sind in Ephesos ein Herakles-Acheloosbild, Theaterbilder, Apoll, Musen und Sappho, Philosophenbilder und Darstellungen von spielenden Kindern hervorzuheben.

Wichtige figürliche Bilder finden sich auch in einer Reihe von neupublizierten Grabmalereien. E. ALFÖLDI-ROSENBAUM datiert die Malereien der Nekropole von Anamur mit einigen Tondi mit Jahreszeitenbüsten, einem Fries mit Dienerfiguren und vielen kleinen dekorativen Figuren zwischen 200 und 300. Gerade die figürlichen Malereien scheinen aber eher später entstanden zu sein (s. Grab A VI 2, Taf. 26; Grab B I 16, Taf. 29–31). Ein wohl spätantoninisches Grab aus der Umgebung von Tyrus zeigt kleine Bilder mit Tantalus, der Wägung des Hektor, Herakles-Alkestis, Herakles Cerberus und Raub der Proserpina über von Eroten getragenen Girlanden (M. DUNAND). F. CHAPOUTHIER publizierte ein Grab aus der Umgebung von Apameia mit Proserpinaraub, Narziß, Hermes, Jason-Medea und spielenden Kindern, die wie beim Grab von Tyrus und in ägyptischen Beispielen (s. u.) jeweils durch Beischriften gekennzeichnet sind. Die in der Publikation nicht genau festgelegte Entstehungszeit dürfte wohl die antoninische Epoche sein. Ein von F. S. MAAYEH ins 2. Jh. gesetzte Grab in Djerash mit einer gemalten Ädicula mit Gefäßen und Pyxis als Loculusumrahmung wirkt dagegen eher hellenistisch und ist im 2. Jh. vielleicht nur wiederverwendet worden.

C. H. KRAELING, der das Grab der drei Brüder in Palmyra erstmals in Farbphotographien vorlegt, setzt die Bemalung der Grabkammer in Verbindung mit der Errichtung des ganzen Hypogäums gegen 140 n. Chr. und nimmt an, daß die Porträts, soweit sie mit datierten Inschriften verbunden werden können, erst im 3. Jh. hinzugefügt wurden, während vorher die Ausmalung nach dem benannten Porträt eines Käufers von Bestattungsrechten in dem Grab von 241 datiert wurde. Zwei weitere Porträtfiguren sind mit Inschriften von 191 bzw. 241 n. Chr. zu verbinden. Eine Entscheidung der Frage kann wohl nur durch eine technische Untersuchung erreicht werden. Allerdings scheint das auf 149–50 datierte Grab des Hairan (ActArch. 3, 1932, 1ff. Abb. 2) noch wesentlich lockerer in der Malweise und weniger überlängt und unräumlich in Proportion und Bewegung der Figuren.

Eine besondere Stellung hat die römische Wandmalerei in Ägypten. Malereien aus Häusern scheinen hier bisher nicht publiziert zu sein. Zahlreicher sind

Fresken aus Gräbern. Die Malereien der Nekropolen von Alexandria sind in dem Werk von A. Adriani zusammengefaßt. Die Chronologie ist hier noch weitgehend ungeklärt; weitere Aufschlüsse sind von der Arbeit von K. Parlasca zu erwarten. Vorläufig läßt sich wohl sagen, daß einige Gräber wie das große Hypogäum von Rue Tigrane Pasha mit ägyptischen Motiven und einer Rankendecke nach westlichen Vergleichsbeispielen nicht in flavischer Zeit entstanden sein dürften (s. Adriani), sondern kaum vor dem späteren 2. Jh., und daß auch das von H. Riad publizierte Grab mit Landszenen und – wie H. Brandenburg in einer noch nicht publizierten Arbeit nachweist – einer Jonasdarstellung nicht flavisch, sondern severisch sein dürfte. Das Nebeneinander ägyptischer und ‘griechisch-römischer’ Motive findet sich wie bei dem ersten Grab auch in einer Reihe anderer Komplexe, so in Hermoupolis und in Achmim-Panopolis. Aus Hermoupolis stammen einige bedeutende mythologische Bilder, so die Darstellung der Ödipussage mit allegorischen Figuren (Zetesis, Agnoia) und Elektra am Grabe (s. Gabra u. Drioton). Nach H. v. Bissing leben die ägyptischen Motive in der Grabmalerei bis ins 3. Jh. fort.

A. Adriani, Ipogeo dipinto della Via Tigrane Pascia, BSAAI. 41, 1956, 63–84.
Ders., Repertorio d'Arte dell'Egitto greco-romano Ser. C vol. I. II (1966).
A. Albricci, in: Scavi di Cesarea marittima, ed. A. Frova (1965) 93–120.
E. Alföldi-Rosenbaum, Anamur Nekropolü – The Necropolis of Anemurium (1971).
F. W. v. Bissing, Tombeaux d'époque romaine à Akhmîm, AnSerAntEg. 50, 1950, 547–576.
H. Brandenburg, in: Atti IX CongrIntArchCrist. 1975 (1978), I 342f.
E. Böhringer und D. Pinkwart, AA. 1966, 438–440.
Dies., TürkArkDerg. 16, 1967, 61–65.
M. Broshi, RBibl. 79, 1972, 579–580.
F. Chapouthier, Les peintures murales d'un hypogée funéraire près de Massyaf, Syria 31, 1954, 172–211.
P. Duell, in: B. H. Hill, The Springs, Peirene, Sacred Spring, Glauke, Corinth I 6 (1964) 110–115.
M. Dunand und J. P. Rey-Coquais, Tombe peinte dans la campagne de Tyr, BMusBeyrouth 18, 1965, 5–51.
F. Eichler, AnzWien 106, 1969, 137–143.
S. Gabra und E. Drioton, Peintures à fresques et scè nes peintes à Hermoùpolis Quest (Touna el Gebel) (1954).
C. H. Kraeling, Colour Photographs of the Paintings in the Tomb of the Three Brothers at Palmyra, AASyr. 11/2, 1961–2, 13–18.
D. Levi, ASAtene 31–2, 1969–70, 525.
F. S. Maayeh, R. Bibl. 67, 1960, 228–229.
L. Morricone, Bd'A. 35, 1950, 236f.
Ch. Picard, Peinture et mosaique, à propos d'une tombe peinte d'Ascalon, RA. 26, 2, 1946, 105–108.
L. Reekmans, Fresques des portiques de la grande colonnade in Apamée de Syrie, in: Bilan des recherches archéologiques 1965–1968 (1969) 117–121.
Ders., Remarques sur la decoration peinte des portiques de la grand colonnade d'Apamée (Section VI. 17), AASyr. 20, 1970, 133–138.
H. Riad, Tomb Paintings from the Necropolis of Alexandria, Archaeology 17, 1964, 169–172.
R. Stillwell, The Theatre, Corinth II (1952) 84–98.
V. M. Strocka, Theaterbilder aus Ephesos, Gymnasium 80, 1973, 362–380.

H. A. THOMPSON, Hesperia 19, 1950, 84.
DERS. und R. E. WYCHERLEY, The Agora of Athens, The Athenian Agora XIV (1972) 185.
H. VETTERS, AnzWien 100, 1963, 51–56; 101, 1964, 42–44; 105, 1968, 84–92; 107, 1970, 111–119; 108, 1971, 93–101; 109, 1972, 95–110, 1973, 186–192; 111, 1974, 211–226.
DERS., ÖJH. 48, 1966–67, Grabungen 1967, 5f.
DERS., Zum Stockwerkbau in Ephesos, Mansel' e armagan (Mélanges Mansel, 1974) 69–92.
Y. YADIN, Masada, Herods Fortress and the Zealots Last Stand (1966).

Nachtrag 1980

Der vorstehende Bericht wurde im Frühjahr 1976 zum Druck gegeben. Später erschienene bzw. in Rom greifbare Literatur ist nur dann berücksichtigt, wenn sie mir vor dem Erscheinungstermin bekannt war. Der folgende Nachtrag enthält außer Ergänzungen, die ich zum Teil A. BARBET verdanke, die mir bis Februar 1981 zugängliche Literatur in der gleichen Aufgliederung wie der Hauptteil. Es erscheint nicht unnötig, darauf hinzuweisen, daß entsprechend der Gliederung von ANRW nur die Malerei der Prinzipatszeit behandelt ist, die ersten und früheren zweiten Stils ebenso wie tetrarchische und spätere also nur in Ausnahmefällen berücksichtigt ist.

I. Die Wandmalerei augusteischer bis flavischer Zeit

1. Neue Funde in Italien seit 1945

a) Rom und Latium

Der wichtigste Neufund in dieser Region sind die Fresken zweiten und vierten Stils der Villa von Settefinestre bei Cosa. Die erst zum Teil restaurierten frühen Fresken gehören in die Phase I b.

A. CARANDINI und S. SETTIS, Schiavi e padroni nell' Etruria romana, La villa di Settefinestre dallo scavo alla mostra (1971).
M. DE VOS RAAIJMAKERS, in: K. PAINTER, Roman Villas in Italy, Recent Excavations and Research (1980) 17f.

Wände bzw. Fragmente dritten Stils sind in Ostia und Palestrina (Stadtgrabung) entdeckt worden. Wichtig ist auch die Wand frühen dritten Stils aus dem Pavillon vor der Grotte von Sperlonga.

I. POHL, Piazzale delle Corporazioni ad Ostia. Tentativo di ricostruzione del Portico Claudio e la sua decorazione, MEFRA. 90, 1978, 331–347.
W. VON SYDOW, AA. 1976, 365ff. Abb. 26 (Palestrina) 395f. Abb. 42 (Ostia, Bona Dea).
G. IACOPI, L'antro di Tiberio a Sperlonga (1963) 21 Taf. III.

b) Campanien

Eine kurze Beschreibung auch der neueren Grabungen in Pompeji gibt der Pompejiführer von E. La Rocca, M. und A. de Vos und F. Coarelli. Die neuen Grabungen sind dort mit unpublizierten Details aus I 8,8 und I 8,17 auf S. 215ff. beschrieben. An einzelnen Häusern sind nur I 15,1 und I 15,2–3 mit Wänden ersten und einfachen zweiten Stils publiziert (Aoyagi). Wände dritten Stils in I 6,11; I 8,8; I 8,11–17; I 9,1; I 12,3 und I 12,8 sind von F. L. Bastet und M. de Vos vorgelegt. Gartenbilder, Genreszenen und Lararienbilder aus den neueren Grabungen finden sich bei W. Jashemski. Hervorzuheben sind das Bild mit dem spielenden Knaben aus I 9,3 (Abb. 160), das Hundebild in I 12,3 (Abb. 162), die zahlreichen Bilder aus der Casa del Frutteto I 9,5 (Abb. 117–126, 171–173, 203–204) aus der Casa di Venere II 3,3 (Abb. 102–106, 159), aus der Casa di Polibio IX 13,1–3 (Abb. 127, 322) und aus einem der neuausgegrabenen Hanghäuser der Insula occidentalis (Abb. 138–141 und 169–170).

Mythologische Bilder dritten Stils aus I 9,5 sind von H. Sichtermann publiziert, das Triclinium im Haus der Iulia Felix II 4,3 mit Pygmäenlandschaften einschließlich der in Neapel aufbewahrten Teile von H. Whitehouse.

M. Aoyagi, La casa della nave Europa a Pompei (1977) 107–136.
F. L. Bastet und M. de Vos, Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano (1979).
W. F. Jashemski, The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius (1979).
E. La Rocca, M. und A. de Vos und F. Coarelli, Guida archeologica di Pompei (1976).
H. Sichtermann, Zu den Malereien des Tricliniums der Casa del Frutteto in Pompeji, in: Forschungen und Funde. Festschrift Bernhard Neutsch (1980) 457–461.
H. Whitehouse, In praedis Iuliae Felicis: The Provenance of some Fragments of Wall-Painting in the Museo Nazionale, Naples, BSR. 45, 1977, 52–68.

Die Baugeschichte der Casa del colonnato tuscanico in Herculaneum, deren Fresken von M. Manni publiziert sind, ist nun von G. Cerulli Irelli vorgelegt.

Von den Stabianer Villen ist die in Campo Varano (auch Villa d'Arianna oder della venditrice d'Amore genannt) bis auf die zuletzt ausgegrabenen Wände zusammen mit den aus den bourbonischen Ausgrabungen nach Neapel gelangten Fragmenten von A. Allroggen-Bedel publiziert worden, ein Raum aus der Villa von Carmiano von H. Eristov. Die Malereien gehören überwiegend dem vierten Stil an, andere verschiedenen Phasen des dritten (vgl. dazu auch Bastet –de Vos, Terzo stile pompeiano 140). Nur Ausschnitte, darunter die eines schwarzgrundigen Raums dritten Stils, sind von der Stabianer Villa von S. Antonio Abate durch den Besitzer C. Cuomo abgebildet.

Einige Details und einen erweiterten Plan der Villa von Oplontis (Torre Annunziata) gibt C. Malandrino, Beschreibungen und Abbildungen von Gartenmalereien und Rankendekorationen vierten Stils, die zum Teil engstens verwandt scheinen mit den von Stabiä (Allroggen–Bedel Taf. 37), W. F. Jashemski.

A. Allroggen-Bedel, Die Wandmalereien aus der Villa in Campo Varano (Casellamare di Stabia), RM. 84, 1977, 27–89.

G. Cerulli Irelli und E. Pozzi Paolini, La casa 'del colonnato tuscanico' ad Ercolano. Con un appendice sulle monete, MemNap. 7 (1979).
C. Cuomo, La villa rustica di S. Antonio Abate da me dissepolta (1976).
H. Eristov, A propos d'une peinture de Carmiano à l'Antiquarium de Castellamare di Stabia, Latomus 47, 1978, 625–633.
W. F. Jashemski, The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius (1979) 289ff. Abb. 206.439–441.470–479.489–490.
C. Malandrino, Oplontis (1977) 63ff.

c) Italien außerhalb von Rom und Campanien

Die Wände zweiten Stils im Capitol von Brescia sind erneut ausführlich vorgelegt worden. Erst in Fragmenten bekannt sind Neufunde dritten Stils aus Luni mit ägyptisierenden Motiven und Preisstilleben.

Brescia romana, Materiali per un museo II, Vol. 1, 34–42 (1979).
A. Durante, in: A. Frova, Scavi di Luni 2 (1977) 327–349.

2. Publikationen älterer Funde

Alle in Pompeji noch vorhandenen Malereien sind in einer mehrjährigen, 1980 abgeschlossenen Photokampagne vom Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione in Rom (ehem. Gabinetto fotografico) aufgenommen worden. Die durch Register erschlossenen Photographien stehen jetzt zur Verfügung. Der Wert dieser Sammlung für künftige Studien braucht nicht weiter betont zu werden.

Abzusehen ist die Publikation der ersten Bände der vom Deutschen Archäologischen Institut in Berlin herausgegebenen Reihe 'Häuser in Pompeji', in denen eine vollständige, auch zeichnerische Dokumentation der Häuser und ihrer Dekorationen gegeben wird. Angekündigt sind bisher Publikationen folgender Häuser: VI 15,7–8, Casa del Principe di Napoli (V. M. Strocka); VI 16,15, Casa del Ara massima (K. Stemmer); VI 11,9–10, Casa del Labirinto (V. M. Strocka); VI 16,7, Casa degli Amorini dorati (W. Trillmich); VII 4,31–51, Casa dei Capitelli colorati (J. P. Descoeudres, I. McPhee, F. Sear); VI 8,23–24, Casa della Fontana piccola (N. Castiglione Morelli–Del Franco). Publiziert wurden in den letzten Jahren an älteren Funden aus Pompeji nur ein Komplex zweiten Stils aus den bourbonischen Grabungen in der Insula occidentalis (A. Allroggen-Bedel) sowie die schon stark zerstörten Wände der Stabianer Thermen (de Vos). Weiteres wäre im Zusammenhang mit Werkstattuntersuchungen zu nennen (s. u.). Fragmente zweiten Stils aus der Villa dei Papiri und vierten Stils aus der Casa dei cervi in Herculaneum sind wieder von A. Allroggen-Bedel publiziert, Grabungsphotos der Villa Pisanella in Boscoreale mit Wänden dritten Stils von F. L. Bastet.

A. Allroggen-Bedel, Der Hausherr der 'Casa dei Cervi' in Herculaneum, CronErcol. 5, 1975, 99–103.
Dies., Ein Malereifragment aus der Villa dei Papiri, CronErcol. 6, 1976, 85–88.
Dies., Die Malereien aus dem Haus Insula occidentalis, 10, CronPomp. 2, 1976, 144–183.

F. L. Bastet, Villa rustica in contrada Pisanella, CronPomp. 2, 1976, 113–143.
M. de Vos, in: H. Eschebach, Die Stabianer Thermen in Pompeji (1979) 81–95.
F. Zevi und V. M. Strocka, Case di Pompei. Un programma di documentazione archeologica (1980).

Von den verstreuten Fragmenten in verschiedenen Museen sind besonders umfangreich die nach Richmond und Malibu gelangten Wände aus der Villa des Popidius Florus in Boscoreale und die erstmals publizierten aus der Villa in Contrada Bottaro in Boston. Grabungsphotos der Muse in Malibu (Nr. 96) sind mit dazugehörigen Stücken in RM. 82, 1975, 125f. besprochen. Die zahlreichen Fälschungen und Übermalungen bei den Wandmalereien im Louvre sind von A. Barbet festgestellt worden, die auch einige Datierungen berichtigt, besonders eines Komplexes zweiten Stils.

A. Barbet, A propos de la collection de peintures romaines du Louvre, RA. 1977, 109–114; 1978, 83–112.
H. Mielsch, in: E. La Rocca und A. Sommella Mura, Affreschi romani dalle raccolte dell' Antiquarium comunale (1976) 36f.
H. Sc. T. Reed, in: Ancient Art in the Virginia Museum (1973) 120f.
Das Tier in der Antike (Ausstellungskat. Zürich 1974) Nr. 341/2.
C. Vermeule und N. Neuerburg, Catalogue of the Ancient Art in the J. Paul Getty Museum (1973) 41ff.
J. Ward Perkins und A. Claridge, Pompei A.D. 79 (Ausstellungskat. London 1976).
Dies., Pompei A.D. 79 (Ausstellungskat. Boston, Chicago, Dallas 1978) – hier 150ff. Fresken in Boston.

An allgemeinen Werken über Pompeji sind hier nur zu nennen:

E. La Rocca, M. und A. de Vos, F. Coarelli, Guida archeologica di Pompei (1976).
H. Eschebach, Pompeji. Erlebte antike Welt (1978).

3. Stilentwicklung und Chronologie

Die angekündigte Arbeit von F. L. Bastet zum dritten Stil, mit Ergänzungen (Listen der Ornamente und anderer Motive, Übersichtstafeln und Listen von Dekorationen außerhalb Pompejis) durch M. de Vos ist inzwischen erschienen. Der dritte Stil wird in fünf Phasen, von 20 v. Chr. bis 45 n. Chr., eingeteilt, wobei die Blütezeit (Ic) von 1–25 n. Chr. angesetzt wird, die anderen (Ia,b; IIa,b) jeweils auf die beiden vorhergehenden bzw. folgenden Jahrzehnte verteilt sind. Die Entwicklung entspricht der schon oben nach Vorberichten zitierten und entfernt sich kaum von der auch von anderen Forschern angenommenen. Während die ersten vier Phasen jeweils kleine und einheitliche Gruppen darstellen (wobei in Gruppe Ia auch bisher zum zweiten Stil gerechnete Beispiele auftauchen), ist die letzte mit etwa der Hälfte aller Beispiele in Pompeji (und Rom) recht uneinheitlich. Da andererseits die Hauptphase Ic mit den wichtigsten Beispielen Boscotrecase und IX 8,15 merkwürdig klein für den langen vorgeschlagenen Zeitraum ist, erhebt sich die Frage, ob die fünf Phasen wirklich so starr chronologisch erklärt oder nicht doch zum Teil als parallele Gruppen aufgefaßt werden könnten, wobei die fünfte Phase wohl noch weiter zu untergliedern wäre, vielleicht auch einen größeren Zeitraum einnehmen könnte. Das fast völlige Fehlen sicherer absoluter Daten macht – wie BASTET selbst betont – die Einordnung schwierig. Fraglich scheint aber, ob die von ihm geforderte und in einigen Fällen in Rom auch schon benutzte Feindatierung nach der Mauertechnik, die auch schon BEYEN als Grundlage verwendete, überhaupt so genaue Ergebnisse liefern kann. Vielmehr scheint hier eine methodisch bedenkliche Übertragung von Kriterien der künstlerischen Stilentwicklung auf andere Bereiche vorzulegen. Trotz dieser Bedenken ist die Einteilung des dritten Stils in verschiedene Gruppen als wichtiges Ergebnis festzuhalten, wobei sich auch – zum Teil nach äußeren Kriterien – die von SCHEFOLD als vespasianische Nachahmungen dritten Stils angesehenen Wände in die letzte Phase und sicher vor 62 n. Chr. ansetzen lassen.

Der Beginn des vierten Stils in Pompeji vor 62 n. Chr. dürfte jetzt endgültig – wenn man nicht die Grabungsbefunde in Zweifel ziehen will – durch M. DE Vos nachgewiesen sein. Die von ihr publizierten Fragmente vierten Stils aus einer Aufschüttung hinter der Stadtmauer in der Regio VIII, die ihrerseits von Lapilli bedeckt war, lassen keinen Zweifel zu, daß es sich um Schutt von dem Erdbeben von 62 n. Chr. handelt. Weitere von M. DE VOS aufgeführte Beispiele für durch äußere Kriterien – nicht immer sicher – vor 62 datierte Beispiele vierten Stils bekräftigen diese schon von MAU vertretene Ansicht. Unklar ist aber noch, wie groß der Anteil dieser frühen Wände vierten Stils ist und welche Konsequenzen sich daraus für die Entwicklung ergeben. Die Untersuchung der Dekorationen des Vettierhauses durch W. J. TH. PETERS hat ergeben, daß Ornamente, Kandelaber usw. darauf hindeuten, daß fast alle Räume von der gleichen Werkstatt ausgemalt sind, die Alae dagegen vor 62. SCHEFOLDS Unterteilung in neronische und vespasianische Wände im Vettierhaus wird dadurch noch problematischer. Anhaltspunkte für eine Datierung zwischen 62 und 79 sieht PETERS aber nicht; auch die Möglichkeit einer Ausführung in verschiedenen Zeitpunkten wird nicht ganz ausgeschlossen. Dagegen hat K. SCHEFOLD seine Auffassung erneut bekräftigt. Von weiteren Arbeiten (A. BARBET, H. ERISTOV) sind bisher nur Übersichten der Gliederungstypen publiziert, die sich auch schon bei SCHEFOLD finden.

A. BARBET, Le troisième style de Pompéi, perspectives nouvelles. Le quatrième style de Pompéi, in: Peinture murale en Gaule, Actes des séminaires 1979 (1980) 29–38, 65–74.

F. L. BASTET und M. DE VOS, Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano (1979).

D. CORLAITA SCAGLIARINI, Spazio e decorazione nella pittura pompeiana, Palladio 24–25, 1974–76, 3–44.

M. DE VOS, Primo stile figurato e maturo terzo stile negli scarichi provenienti dalle macerie del terremoto del 62 d. C. a Pompei, MededRom 39, 1977, 29–47.

O. ELIA, Nota sul terzo stile pompeiano, RendAccNapoli N.S. 49, 1974, 155–166.

H. ERISTOV, Representations architecturales du quatrième style en Campanie, in: Peinture murale en Gaule, Actes des séminaires 1979 (1980) 77–82.

W. J. TH. PETERS, La composizione delle pareti dipinte nella Casa dei Vetti a Pompei, MededRom 39, 1977, 95–128.

K. SCHEFOLD, Zur Geschichte der Wandmalerei Campaniens, AntK. 19, 1976, 118–119.

DERS., Zur silbernen Periode der Malerei Pompejis, Archaiognosia 1, 1980, 91–100.

4. Werkstätten

Eine erste Werkstattuntersuchung mit Hilfe der Einzelmotive der Wände ist von PETERS in der schon besprochenen Untersuchung zum Vettierhaus vorgelegt worden, die sich nur auf dieses Haus beschränkt. Eine umfassende Untersuchung der Ornamentbänder zur Konstituierung von Werkstätten ist von A. BARBET angekündigt. Wieder von den Tafelbildern aus geht C. E. DEXTER, die die Malereien im Haus des Caecilius Iucundus verschiedenen, zum Teil schon von ihrem Lehrer RICHARDSON, dessen Zuschreibungen erweitert werden, erschlossenen Malern zuschreibt. Zuweisungen wie die des Iphigeniebildes an den Maler des Tricliniums der Villa Imperiale widersprechen allerdings völlig der allgemeinen Sicht von der Entwicklung des dritten Stils.

C. E. DEXTER, The Casa di Cecilio Giocondo in Pompei, Duke Univ. Ph. D. 1975, Ann Arbor Microfilms.

W. J. TH. PETERS, La composizione delle pareti dipinte nella Casa dei Vetti a Pompei, MededRom 39, 1977, 95–128.

5. Technik der Wandmalerei

Die neuesten Publikationen beschäftigen sich vorwiegend mit den Problemen der Restaurierung, denen auch die bisher erschienenen Hefte des 'Bulletin de liaison' des 'Centre d'étude des peintures murales romaines' (C.N.R.S.) gewidmet sind.

A. BARBET, Remontage des peintures murales romaines, in: P. M. DUVAL (Hrsg.), Recherches d'archéologie celtique et galloromaine (1973) 67–81.

M. FRIZOT, Mortiers et enduits peints antiques. Étude technique et archéologique (1975).

P. PRATT, Wall Painting, in: D. STONG und D. BROWN (Hrsg.), Roman Crafts (1976) 223–229.

6. Programme und ihre Deutung

Einem Teilaspekt, den ägyptisierenden Figuren, gilt eine umfangreiche Untersuchung von M. DE VOS. Sie werden teils als Reflex politischer Ansprüche, teils als Modeerscheinung ohne religiösen Hintergrund gedeutet. Die Möglichkeit, Horaz als Vorbild für die Zusammenstellung von mythologischen Bildern in Pompeji anzusehen, wird von M. GIGANTE bestritten. (Vgl. auch u.S. zu Gartenmalereien.)

M. DE VOS, L'Egittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperiale, EPRO 84 (1980).

M. GIGANTE, Civiltà delle forme letterarie nell' antica Pompei (1979) 195ff.

7. Mythologische Bilder und Kopienproblem

L. CASTIGLIONE, Die Darstellung eines Dolmens auf einem pompejanischen Wandgemälde, MAInstUngAk. 7, 1977, 19–26.

G. Cerulli Irelli, Frammento pittorico con il ritorno di Ulisse, CronPomp. 1, 1975, 151–159.
H. Kenner, Zu zwei ungedeuteten Freskobildern aus Pompeji, Festschrift für Gerhard Kleiner (1976) 133–145 (Deutung von Bildern aus Casa del Citarista und aus IX 5, 18 als Szenen aus dem Telephosmythos).
R. Ling, Hylas in Pompeian Art, MEFRA. 91, 1979, 773–816.
A. M. G. Little, Two Ritual Scenes from Roman Painting. A Social Note, CronPomp. 1, 1975, 144–150 (Zu dionysischen Bildern aus VII 1,40 und I 6,2–4).
H. Mielsch, Zur Deutung und Datierung der Knöchelspielerinnen des Alexandros, RM. 86, 1979, 233–248.
M. St. Pisapia, Il mosaico di Frisso ed Elle, RendAccNapoli 53, 1978, 215–225.
K. Schefold, Die Andromeda des Nikias, Studies in Honour of A. D. Trendall (1979) 155–158.
E. Schwinzer, Schwebende Gruppen in der pompejanischen Wandmalerei (1979).
H. Sichtermann, Der schlafende Ganymed, Gymnasium 83, 1976, 534–550.
Ders., Zu den Malereien des Tricliniums der Casa del Frutteto in Pompeji; in: Forschungen und Funde. Festschrift B. Neutsch (1980) 457–461 (Deutung von zwei Bildern als Zweikampf zwischen Paris und Menelaos bzw. als dionysisches Bild, eventuell Auffindung der Ariadne).

8. Buchillustration und Wandmalerei

Schefold führte seine These über Bilderbücher als Vorlage der Wandmaler weiter aus. Im Zusammenhang mit der Frage der Vorbilder der mythologischen Sarkophage ist die Existenz und Rolle solcher Vorlagen allerdings mit gewichtigen Gründen bestritten worden (s. H. Froning, JdI. 95, 1980, 325f. mit Lit., anders K. Schefold, MEFRA. 88, 1976, 759ff.). Zoologische Illustrationen nehmen K. M. Phillips für das Nilmosaik von Palestrina und P. G. Meyboom für die Fischmosaiken an, jedoch ohne stringente Beweise, die Tafelbilder als Vorbild ausschlössen. Die Existenz literarischer Traditionen, wie sie Phillips in vorbildlicher Weise aufzeigt, besagt ebensowenig wie bei Epen oder Bühnenwerken, daß Darstellungen danach auf Buchillustrationen zurückgehen müssen.

Es ist m.E. methodisch bedenklich, schon für die hellenistische Zeit die Buchillustration als wichtigste oder praktisch einzige Trägerin der ikonographischen Tradition anzunehmen, wie dies Phillips in der Nachfolge Weitzmanns tut. Entsprechend sollten sogen. überschüssige Illustrationen nicht wie im Mittelalter durchweg als Beweis für weitere illustrierte Werke angenommen werden, da die jeweiligen Bildtraditionen auch in anderen Medien tradiert und üblich sein können.

Wenig plausibel ist der Versuch von A. Steinmeyer-Schareika, eine These ähnlich der von Phillips dadurch zu erweisen, daß postuliert wird, antike Landschaftsdarstellungen seien grundsätzlich „Visualisierung von Texten“.

M. Gigante, Civiltà delle forme letterarie nell' antica Pompei (1979) 53f.
P. G. P. Meyboom, I mosaici pompeiani con figure di pesci, MedeRom 39, 1977, 70f.
K. M. Phillips, The Barberini Mosaic: Sunt hominum animaliumque complures imagines, Princeton University Ph. D. 1962, Ann Arbor Microfilm.
K. Schefold, Die frühhellenistische Bilderzählung der archaischen Heldensage in: Wort und Bild, Hrsg. von H. Brunner, R. Kannicht u.a. (1979) 297–311.

A. Steinmeyer-Schareika, Das Nilmosaik von Palestrina und eine ptolemäische Expedition nach Äthiopien (1978).

9. Landschaftsbilder

Den Unterschied der sakral-idyllischen Landschaften in der Malerei des 1. Jhs. v. Chr. gegenüber hellenistischen Vorbildern und die Rolle des Studius in dieser Entwicklung, die er vor allem in der Verbindung von Landschaftsdarstellung mit Alltagsszenen ohne Erzählzusammenhang sieht, stellt R. Ling heraus.

R. Ling, Studius and the Beginning of Roman Landscape Painting, JRS. 67, 1977, 1–16.

10. Gartenmalerei

Eine Übersicht über die verschiedensten Aspekte des pompejanischen Gartens, in der die Malereien eine wichtige Rolle spielen, gibt W. Jashemski. Ein Ergänzungsband mit einer vollständigen Übersicht der Gartenmalereien ist angekündigt. Der auch von Jashemski angesprochene Aspekt der Nachahmung vornehmer Villenmotive und der dahinterstehenden hellenistischen Traditionen wurde gleichzeitig in weiterem Rahmen von P. Zanker ausgeführt, wobei für die großen Tierbilder auch Einflüsse der Amphitheaterbilder gesehen werden. Religiöse Themen im Sinne K. Schefolds sieht D. Michel in zahlreichen Gartenmotiven, die sie – m.E. unzulässigerweise – mit Motiven der späteren Grabkunst verbindet.

W. F. Jashemski, The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius (1979).

D. Michel, Pompejanische Fartenmalereien, in: TAINIA. Festschrift R. Hampe (1980) 373–404.

P. Zanker, Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks, JdI. 94, 1979, 460–523, bes. 504ff.

11. Stilleben

zu Preisstilleben s. R. Ling, Cylinders in Campanian Art, AntJ. 51, 1971, 267–280.
zu Fischstilleben s. Meyboom (oben unter I 8).

12. Theaterbilder

Die Voraussetzungen für die Theaterbilder untersuchte M. Gigante. Ein Versuch von G. Picard, den Beginn des vierten Stils mit Neros Theaterleidenschaft zu verbinden, ist bisher nur durch eine Vorankündigung bekannt, aber wenig erfolgversprechend.

M. GIGANTE, Civiltà delle forme letterarie nell' antica Pompei (1979) 113ff.
G. PICARD, RA. 1977, 179.

13. Realistische Darstellungen

P. ADAM und R. VARÉNE legen eine Bauszene aus Stabiae vor, die leider nur nach den dargestellten Techniken interpretiert wird. Es könnte sich um eine der frühesten rein realistischen Darstellungen in der Wandmalerei handeln, die allerdings mit den Stilmitteln der sonstigen Landschaftsmalerei, nicht mit denen der 'volkstümlichen' Bilder gestaltet ist. Anhaltspunkte für eine mythologische Interpretation sind anscheinend nicht vorhanden. Einige neue Fassaden- und Lararienbilder im populären Stil sind von W. JASHEMSKI publiziert. Nur zum Teil in diesen Bereich gehören die gemalten Porträts, mit denen sich D. L. THOMPSON beschäftigt.

J. P. ADAM und P. VARÈNE, Une peinture romaine représentant une scène de chantier, RA. 1980, 213–238.
W. F. JASHEMSKI, Gardens of Pompei (1979) 89–140.
D. L. THOMPSON, Painted Portraiture at Pompeii in: Pompeii and the Vesuvian Landscape (1979) 78–85.

15. Grabmalerei

Unter den neuen Monumenten frühkaiserzeitlicher Grabmalerei hervorzuheben ist ein anscheinend schon wieder zerstörtes Grab vierten (nicht dritten) Stils bei Misenum.

M. BORRIELLO und A. d'AMBROSIO, Baiae-Misenum, Forma Italiae XIV (1979) 160f.
H. KAMMERER-GROTHAUS, Zu den antiken Gräberstraßen unter S. Sebastiano an der Via Appia, RM. 85, 1978, 113–138.
W. PEEK, Die Inschriften vom Grabbau des Patron an der Via Latina, ZPE. 35, 1979, 255–263.

16. Sonstiges

Ein Corpus der gemalten Nachahmungen von Marmorinkrustationen in Pompeji ist von H. ERISTOV vorgelegt worden, die die Imitationen nach Mustern, Größe der Einzelformen, Farben und Verwendung gliedert. Leider scheint die Arbeit ohne Kenntnis der real verwendeten Gesteinssorten und ihrer Häufigkeit (s. dazu das Standardwerk R. GNOLI, Marmora Romana, 1971) geschrieben zu sein. Die Frage nach den imitierten Gesteinen, die für die umstrittenen Fragen der östlichen Vorbilder des ersten und zweiten Stils in Italien sehr aufschlußreich sein könnte, wird selten gestellt; nur ein genereller Trend zu freien Schöpfungen ohne

Vorbilder im zweiten und zu genaueren Nachahmungen im vierten Stil, der schon bekannt war (s. Mau, Wandmalerei 45f. 116f.), wird hervorgehoben.

H. Eristov, Un algorithme appliqué à la classification des imitations de marbre dans la peinture pompéienne, MEFRA. 88, 1976, 705–717.

Dies., Corpus des faux-marbres peints à Pompéi, MEFRA. 91, 1979, 693–771.

II. Die Wandmalerei des zweiten und dritten Jahrhunderts

1.2. Neufunde seit 1945 in Italien und Publikationen älterer Funde

a) Rom

Unter den neugefundenen bzw. -publizierten Wandmalereien scheinen besonders wichtig die hadrianischen aus den frühen Bauphasen der Villa des Maxentius, die von G. Pisani Sartorio publiziert wurden. Das Fragment vom Lateran in den Vatikanmuseen ist inzwischen durch G. Daltrop bekannt gemacht. Einzelne Fragmente von hadrianischer Grabmalerei bei der Via Praenestina sind durch L. Quilici publiziert, solche frühestens aus antoninischer Zeit aus Rom oder Umgebung durch F. W. Goethert. Diese Fragmente in Glienicke sind merkwürdig, weil sie den sonst in Gräbern des 1.Jhs. beliebten Typ der stehenden Karyatiden und verwandter Figuren in späteren Stilformen zeigen. Die Attika des Grabes des Clodius Hermes ist von U. Fasola nach einer Restaurierung neu besprochen worden. Gegen Tolotti setzt er sie erneut in den Anfang des 3.Jhs. und deutet sie christlich. Einen Überblick über die neuere Katakombenforschung gibt L. Reekmans, der auch einige Neufunde bespricht. Eine Zusammenstellung sämtlicher Katakombenmalereien in Rom mit Plänen der einzelnen Katakomben und der vorhandenen Photographien wird A. Nestori verdankt. Das Werk scheint weitgehend für die Benützung „vor Ort" gedacht. Es wäre zu wünschen, daß eine neue Auflage schon bei der Beschreibung der einzelnen Cubicula und Arcosolien deren ältere Benennungen und die Literatur enthielte, etwa ähnlich Schefolds 'Wänden Pompejis'. Von den für die Chronologie grundlegenden Arbeiten über die Entwicklung der einzelnen Katakomben sind die von F. Tolotti über Praetextat in Zusammenfassung erschienen. Die Existenz eines oberirdischen Grabbezirks, dem in der Katakombe die 'Coronatiogruft' entspricht, ist damit für die früheste Phase nachgewiesen.

G. Daltrop, BollMusMonPont. I, 3, 1979, 15f. Abb. 21–22.

U. Fasola, RACrist. 54, 1978, 7ff.

F. W. Goethert, Katalog der Antikensammlung des Prinzen Carl von Preußen im Schloß zu Klein-Glienicke bei Potsdam (1972) 67 Taf. 108–109.

L. Quilici, Collatia, Forma Italiae I 10 (1974) Nr. 166 Abb. 563.

L. Reekmans, Die Situation der Katakombenforschung in Rom (1979).

G. Pisani Sartorio und R. Calza, La villa di Massenzio sulla Via Appia, Il palazzo – le opere d'arte (1976) 49ff.

F. Tolotti, Origine e sviluppo delle excavazioni nel cimitero di Pretestato, Atti IX Conr. Intern. Arch. Crist. 1975 (1978) I 159–187.
Ders., Ricerca dei luoghi venerati nella Spelunca magna di Pretestato, RACrist. 53, 1977, 7–102.

b–d) Italien außer Rom

Die rotgrundigen Sockelzonen mit Pflanzen und Gefäßen in den verschiedenen Thermengebäuden in Ostia sind zusammen mit anderen Pflanzensockeln aus Ostia von P. Baccini Leotardi untersucht worden, die diese Gattung von antoninische bis in severische Zeit ansetzt. Die Dekorationen in Ostia mit stark stilisierten „stacheldrahtähnlichen" Blütenranken sind bei der Publikation eines Beispiels aus den 'Terme del nuotatore' durch M. de Vos besprochen, die sie in severische Zeit datiert, m. E. etwas zu spät.

Eine vielleicht hadrianische weißgrundige Wand in der 'Villa des Cassius' in Tivoli ist in der Publikation dieser Villa durch C. F. Giuliani abgebildet. Von den von U. M. Fasola neu bzw. erstmals besprochenen Malereien der S. Gennaro-Katakombe in Neapel gehören die frühesten (*vestibolo inferiore*) wohl noch in severische Zeit, die berühmten mit den christlichen Szenen ins fortgeschrittenere 3. Jh. (vielleicht, entgegen Fasola, schon in die zweite Hälfte). Bei den Grabungen in Ordona sind im Marktgebäude Malereien und Stukkaturen gefunden worden, die Cl. de Ruyt in hadrianische Zeit setzt. Nach den vergleichbaren Wänden in Ostia (s. o.) gehören sie frühestens in die zweite Hälfte des 2. Jhs.

P. Baccini Leotardi, Pitture con decorazioni vegetali dalle terme, MonPittAnt. Ostia 5 (1978).
Cl. de Ruyt, NSc. 1975, 505–516.
Dies., in: Ordona V. Rapports et Études (ed. J. Mertens) (1976) 71–78.
M. de Vos Raaijmaker, La decorazione parietale, in: Ostia IV. Le terme del nuotatore, Scavo del ambiente XVI e del area XXV (StudMic. 23, 1977) 283–285.
U. M. Fasola, Le catacombe di S. Gennaro a Capodimonte (1975) 15–50.
C. F. Giuliani, Tibur 2, Forma Italiae I 3 (1966) 194 Abb. 230.

3. Stilprobleme und Datierungen

Außer den oben (2. b–d) genannten Arbeiten über besondere Wandtypen in Ostia ist hier vor allem das Werk von V. M. Strocka über die Malereien von Ephesos zu nennen. Die Beispiele in Italien sind hier natürlich nur als Vergleich genannt, ihre Einordnung und Datierung basiert aber auf einer noch unpublizierten zusammenfassenden Untersuchung über die nachpompejanische Wandmalerei. In dem publizierten Text wird daher auch nur zu einem Teil der Monumente in Italien Stellung genommen; das Schwergewicht liegt in den Provinzen und gemäß dem ephesischen Material in der Spätantike. Besonders betont wird von Strocka die Fortdauer der verschiedenen Wandgliederungstypen von der pompejanischen Malerei bis in das 5. Jh., die bisher so nicht nachweisbar war. Im 2. Jh. sieht Strocka in einer kurzen Übersicht der Architekturwände (49ff.)

ein Vorwiegen der Rot-Gelb-Kontraste seit späthadrianischer Zeit und einen zunehmenden Abbau von Symmetrie und räumlicher Vorstellung, die etwa in dem Tablinum der Casa di Giove e Ganimede in Ostia gipfelt (180–190). Eine scharfe Trennung von hadrianischen und antoninischen Wänden, wie sie oben (S. 222f.) vorgeschlagen wird, sieht STROCKA anscheinend nicht; und auch die Einordnung der einzelnen Monumente wie die des erwähnten Ostienser Hauses und anderer Dekorationen (Lateran, S. Sebastiano, Villa Grande) in die zweite Jahrhunderthälfte ergibt ein völlig anderes Bild.

Im Druck ist eine Arbeit von H. JOYCE über die Entwicklung der Wand- und Deckendekorationen in Italien im 2. und 3. Jh. n. Chr.

H. JOYCE, The Decoration of Walls, Ceilings and Floors in Italy in the Second and Third Centuries A.D. (im Druck, G. Bretschneider, Rom).

V. M. STROCKA, Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos, Forschungen in Ephesos VIII 1 (1977) (Rez. s.u. Abschnitt III 5).

4. Ikonographische Probleme

An Einzeluntersuchungen ikonographischer Probleme der italischen Wandmalerei der mittleren Kaiserzeit ist hier nur die Untersuchung von J. K. DARLING zu den sakral-idyllischen Landschaften antoninischer Zeit zu nennen. Die eingehenden Beschreibungen und Vergleiche mit früheren Landschaftsdarstellungen zeigen die Tradition im 2. Jh. Bedauerlich ist, daß die Untersuchung auf drei Komplexe (Landschaftsbild Albani, Pancratiergrab, S. Sebastiano) beschränkt ist und daß grundlegende neuere Literatur nicht diskuriert ist (so ist die Datierung des Gemäldes in Villa Albani ins 1. Jh. durch RUMPF und ANDREAE ebensowenig berücksichtigt wie die Untersuchung der Bauten unter S. Sebastiano durch F. TOLOTTI, Memoria degli Apostoli ad catacumbas [1953]). Da auch die gesamten Wände, aus denen die Malereien stammen, nicht weiter besprochen werden, scheint es fraglich, ob die Ergebnisse über die Feststellung der Nachfolge der pompejanischen Stile hinaus – besonders beim Pancratiergrab – haltbar sind.

J. K. DARLING, Sacro-Idyllic Landscapes of the Antonine Dynasty in Rome, University of Illinois at Urbana-Champaign Ph. D. 1979, Ann Arbor Microfilms.

5. Gemäldebeschreibungen in der Literatur

Die Kunstbeschreibungen des Lukian sind von V. ANDÒ behandelt worden, die generelle Vergleichsmöglichkeiten mit der bildenden Kunst eher heranzieht als die spezielle zeitbedingte Sehweise des Lukian. Bei den Gemäldebeschreibungen des Libanios lassen sich Züge wie der Abbau der perspektivischen Sehweise besonders gut fassen.

V. ANDÒ, Luciano critico d'arte (1975).

H. MIELSCH, RM. 85, 1978, 168. 173.

III. Wandmalereien in den Provinzen bis zum Ende des 3. Jhs.

Wie schon im Hauptteil ist hier keine Vollständigkeit der Bibliographie angestrebt, da zahlreiche Publikationen in Zeitschriften außerhalb ihres Ursprungslandes kaum zugänglich sind.

1. Nordwestliche Provinzen

Der Zuwachs an Neufunden ist vor allem in Frankreich und in der Schweiz beträchtlich. Endgültige Publikationen liegen noch kaum vor. Der Sammelband 'Peinture murale en Gaule' von 1980 und eine kurze Übersicht von W. Drack von 1980/1 geben aber wertvolle Übersichten. Unter den dort besprochenen Neufunden sind besonders die augusteischen Wände in Lyon, die vierten Stils und severischer Zeit in Narbonne, die Architekturwände von Pully und die einmaligen Kultszenen und Tierbilder aus dem 2. Jh. in der Kryptoporticus von Meikirch hervorzuheben. Eine Wand dritten Stils vom Magdalensberg ist bisher nur aus Beschreibungen bekannt.

Wie in anderen Denkmälergattungen scheint auch in der Malerei die Gallia Narbonnensis eine besonders enge Beziehung zu Italien zu haben. Für den zweiten Stil ist dies an den Häusern von Glanum von A. Barbet nachgewiesen worden. Die Funde aus dem benachbarten Lyon und aus Narbonne – erstmals mit Architekturdurchblicken – zeigen nun auch im ersten Jh. n. Chr. Nachahmungen italischer Vorbilder, wie sie auch schon aus Commugny bekannt waren. Wie schnell sich die Traditionen dieser Werkstätten weiter nach Norden verbreiten, scheint noch nicht ganz geklärt. Die Zuschreibung der Malereien in den Provinzen an die pompejanischen Stile ist auch nicht unproblematisch. So ist z.B. ein mehrfach dem dritten Stil zugerechneter Sockel in Alésia (RA. 1974, 174ff. Gallia 35, 1977, 195) trotz seiner geometrischen Gliederung von Formen des vierten Stils abgeleitet, der auch diese Gliederung noch kennt (s. K. Schefold, Vergessenes Pompeji, Taf. 108, 116, 124, 125). Denkbar scheint nun, daß die für die nordwestlichen Provinzen typischen Formen der Kandelaber- und Schirmkandelaberwände vor allem im Süden Galliens ausgebildet worden sind.

Die von A. Barbet in dem genannten Band 'Peinture murale en Gaule' (1980) 190ff. zusammengestellte Literatur ist hier nicht wiederholt, ebensowenig die von W. Drack (s. u.) benutzte. Einige im Hauptteil übersehene, mir meist nicht zugängliche Titel, deren Kenntnis ich A. Barbet verdanke, sind hier (wie in anderen Abschnitten von Teil III) nachgetragen.

I. G. Andersen, Eine römische Wanddekoration aus Mainz, MainzZ. 73–74, 1978–79, 293–299.

A. Barbet und D. Vermeersch, Peintures murales romaines de Famechon (Somme), Gallia 38, 1980, 117–135.

A. Barbet und J. Harmand, Les peintures murales de la villa galloromaine des 'Cloisets' à Colmier-le-Bas, MemSocLangres 5, 1980, 284–304.

J. H. F. Bloemers, Wandmalereien aus der römischen Siedlung in Rijswijk (Z. H.), in: Festoen opgedragen aan A. N. Zadoks-Josephus Jitta (1976) 95–108.

W. Drack, Die römische Kryptoportikus von Buchs ZH und ihre Wandmalerei (1976).

Ders., Neu entdeckte römische Wandmalereien in der Schweiz, 1. Teil AW. 11, 1980, 3, 3–14. 2. Teil ibid. 4, 17–24. 3. Teil ibid. 12, 1981 (im Druck).

H. Kenner, Römische Fresken vom Magdalensberg II, AW. 7, 1976, 4, 21–27.

A. Linfert, Römische Wandmalereien aus der Grabung am Kölner Dom, KölnJbVFrühGesch. 13, 1972–73, 65–75.

Peinture murale en Gaule, Actes des séminaires 1979, Publication du centre de recherches sur les techniques gréco-romaines Nr. 9 (1980).

A. Quillet, Les enduits peints du sanctuaire gallo-romain de Ribemont-sur-Ancre (Somme), Latomus 37, 1978, 361–363.

R. Sanguer, Chronique d'archéologie antique et médiévale (année 1969), BullSocArchFinistère 45, 1969, 50–60.

R. Sanguer und C. Le Loch, Les enduits peints à coquillages dans les thermes romains d'Armorique, ABret. 6, 1975, 13–17.

R. Sanguer und P. Galliou, Le 'Château' gallo-romain de Keradennec en Saint-Frégant (Finistère), AnnBret. 79, 1972, 169–199, bes. 179ff.

T. Willems und E. Lauwerigs, Le vicus belgo-romain de Vervoz à Clavier, Helinium 13, 1973, 155–174.

G. Zahlhaas, Die Fresken des römischen Thermengebäudes von Schwangau, AW. 9, 1978, 4, 13–23.

2. Britannien

Die neueren Funde sind in einem Artikel von J. Liversidge zusammengefaßt, auf deren Literaturverzeichnis verwiesen sei. Die wichtigsten Neufunde bzw. -rekonstruktionen scheinen Reste von großformatigen mythologischen Bildern und neue spätantike Funde zu sein. Ein Corpus der Wandmalereien in Britannien ist angekündigt (N. Davey und R. Ling).

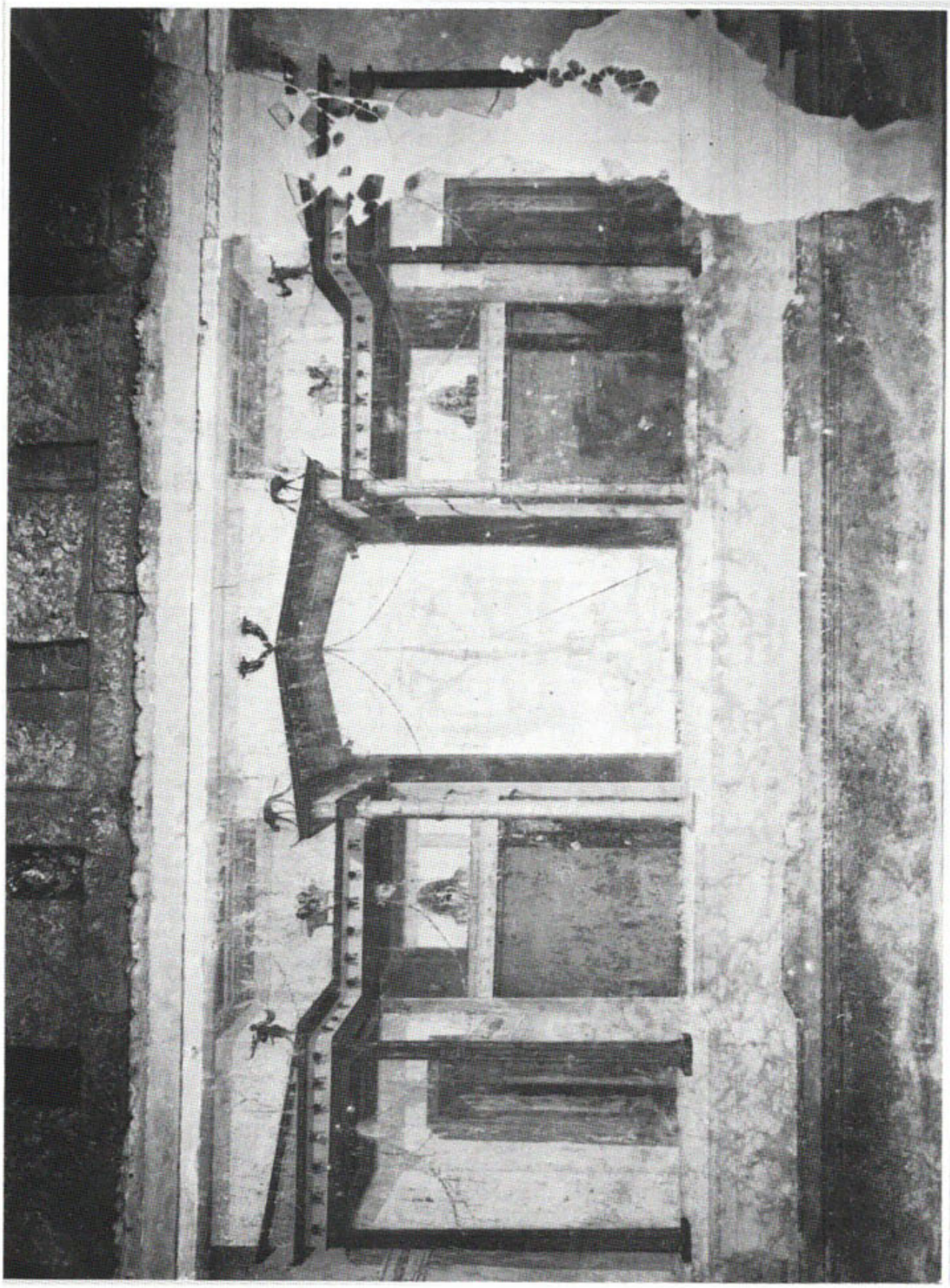
N. Davey und R. Ling, Wall-Painting in Roman Britain, Britannia Suppl. (im Druck).

J. Liversidge, Recent Developments in Romano-British Wall-Painting in: Roman Life and Art in Britain, Festschrift J. Toynbee, BAR. 41, 1977, 75–103.

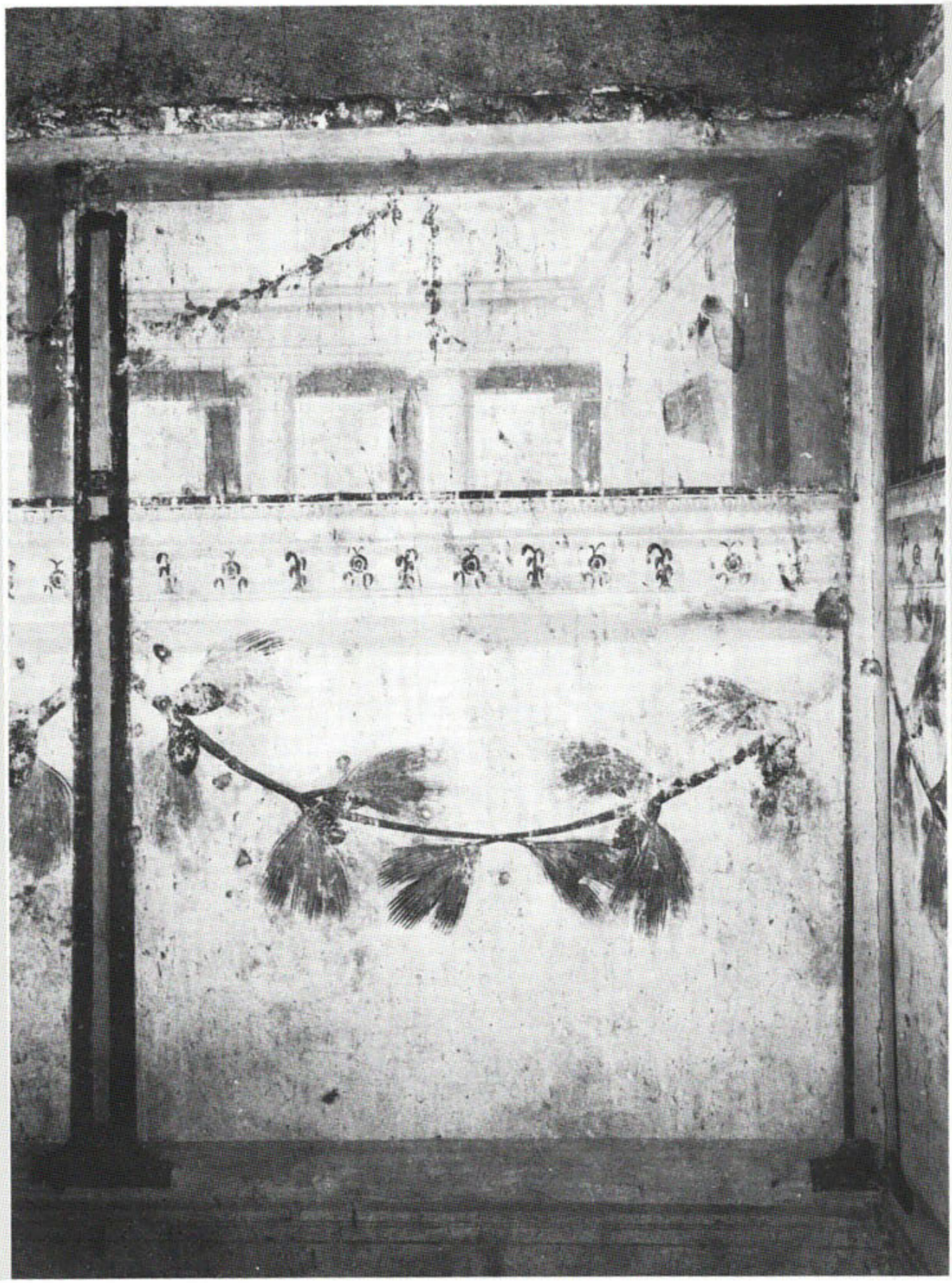
3. Spanien

Eine umfassende Arbeit über die römische Wandmalerei von L. Abad Casal ist im Druck. Nach seinen Vorberichten unterscheidet sich die Entwicklung wohl nicht sehr von der in den anderen westlichen Provinzen. Haupttypen in den beiden ersten Jahrhunderten sind auch hier Kandelaberwände, später auch inkrustierte Wände. Figürliche Szenen von hoher Qualität finden sich schon im mittleren ersten Jahrhundert in Arva. Auch hier gibt es reiche figürliche Szenen (Zirkus, Diener) in der Spätantike (Mérida). Besonders zahlreich sind die erhaltenen Grabmalereien (Carmona, Mérida u.a.) schon aus dem ersten Jahrhundert.

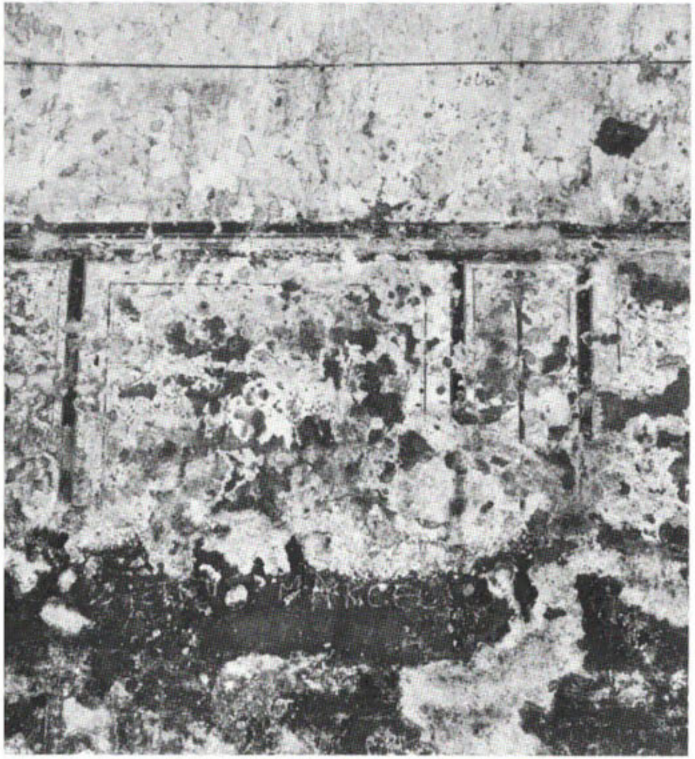
L. Abad Casal und M. Bendala Galán, La tumba de Servilia de la necrópolis romana de Carmona. Su decoración pictórica, Habis 6, 1975, 295–325.



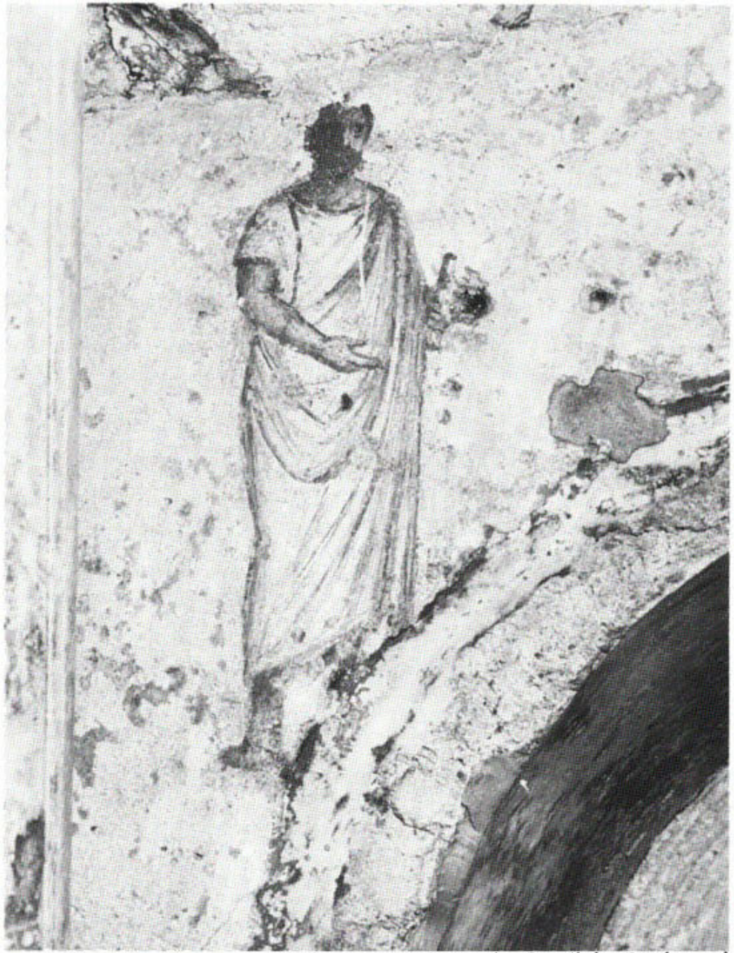
1. Haus des Augustus, Palatin, Rom. Maskenzimmer, Südwand



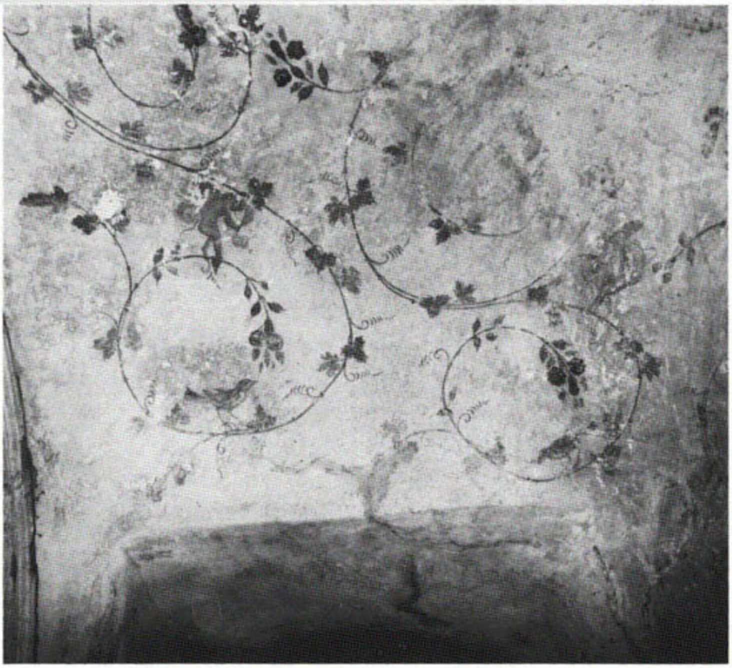
2. Haus des Augustus, Palatin, Rom. Zimmer mit Pinienzweigen, Nordwand



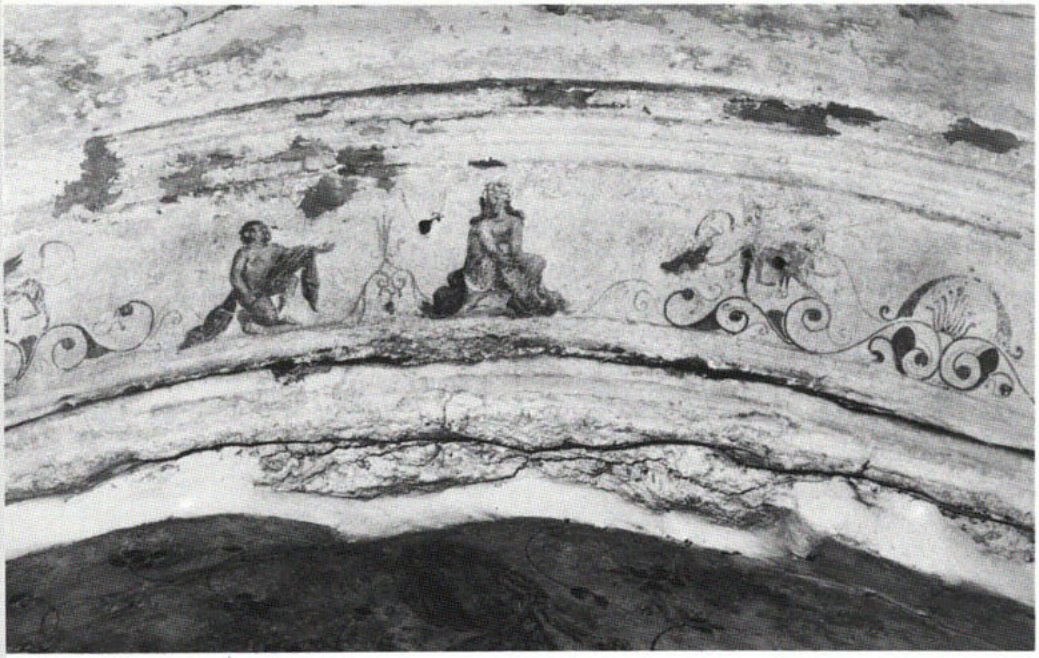
3. Cestiuspyramide, Rom. Grabkammer



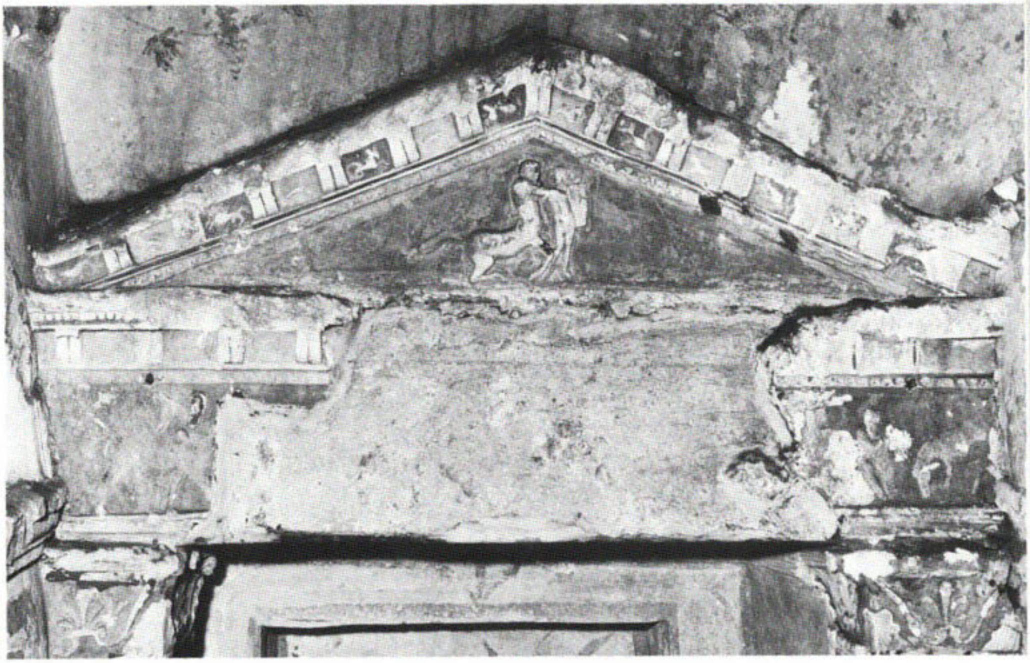
4. Grab des Pomponius Hylas, Rom, Via Appia. Detail der Rückwand



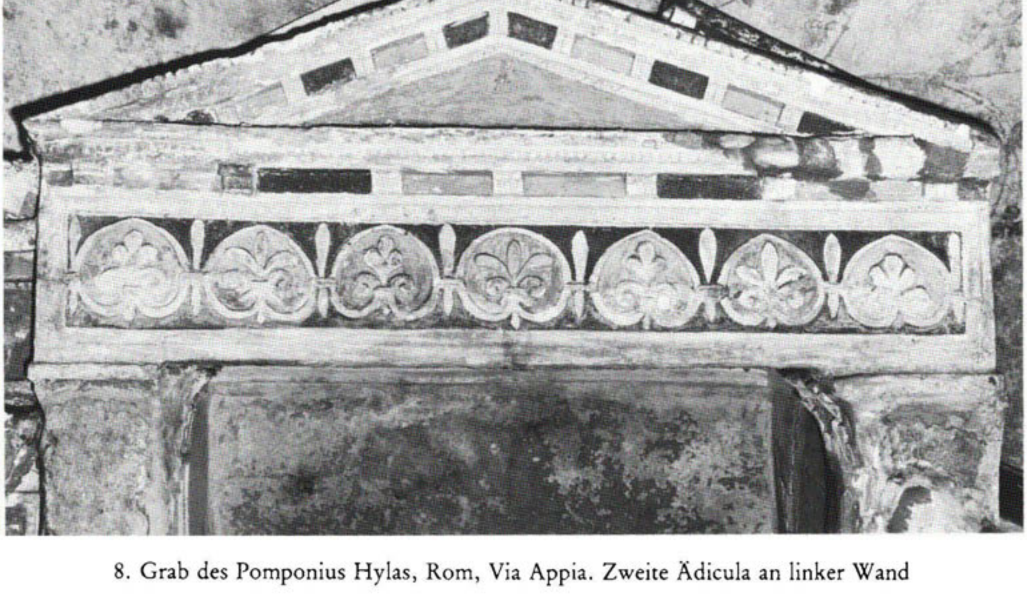
5. Grab des Pomponius Hylas, Rom, Via Appia. Deckendetail



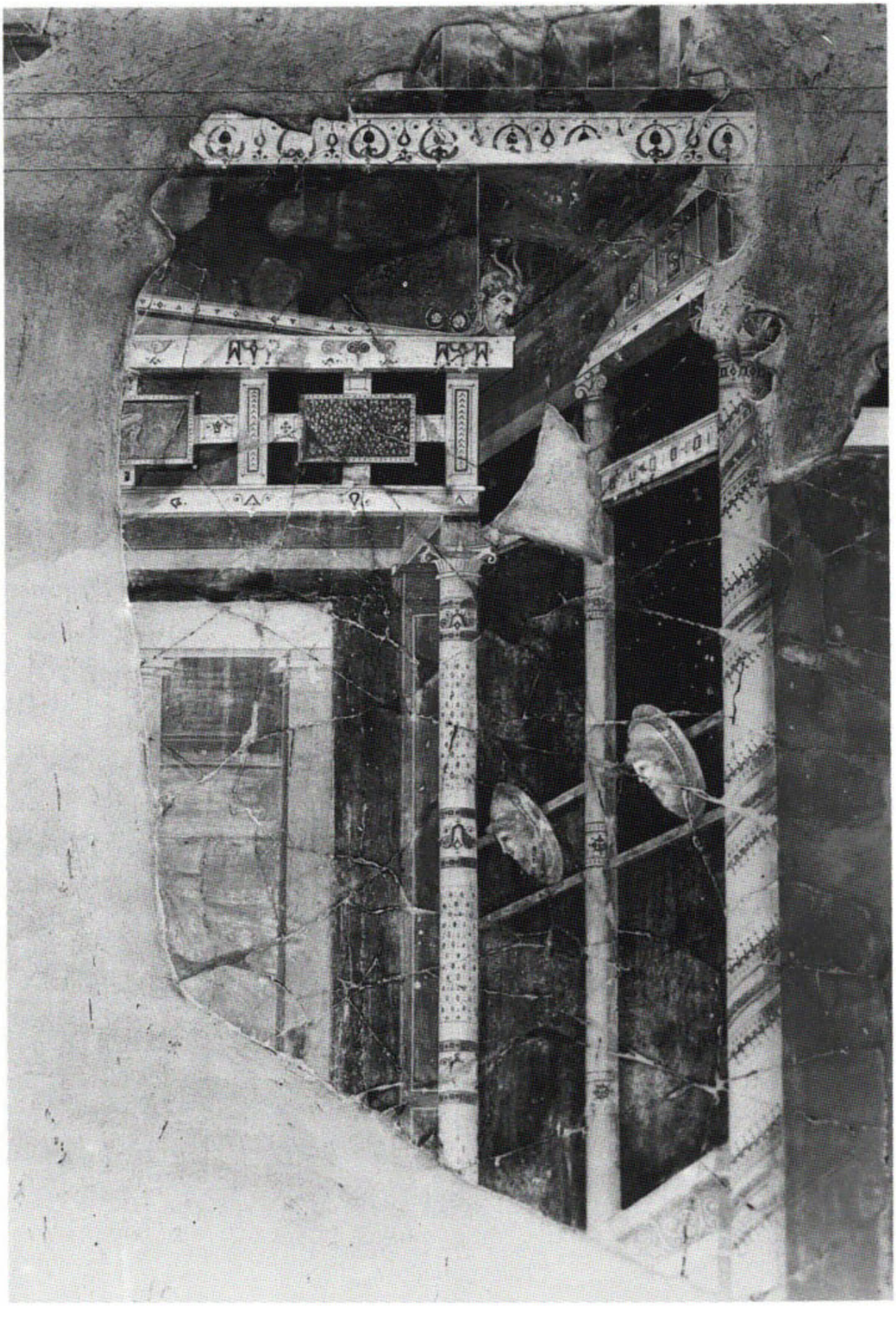
6. Grab des Pomponius Hylas, Rom, Via Appia. Bogen über Apsiskalotte der Rückwand. Orpheus (?)



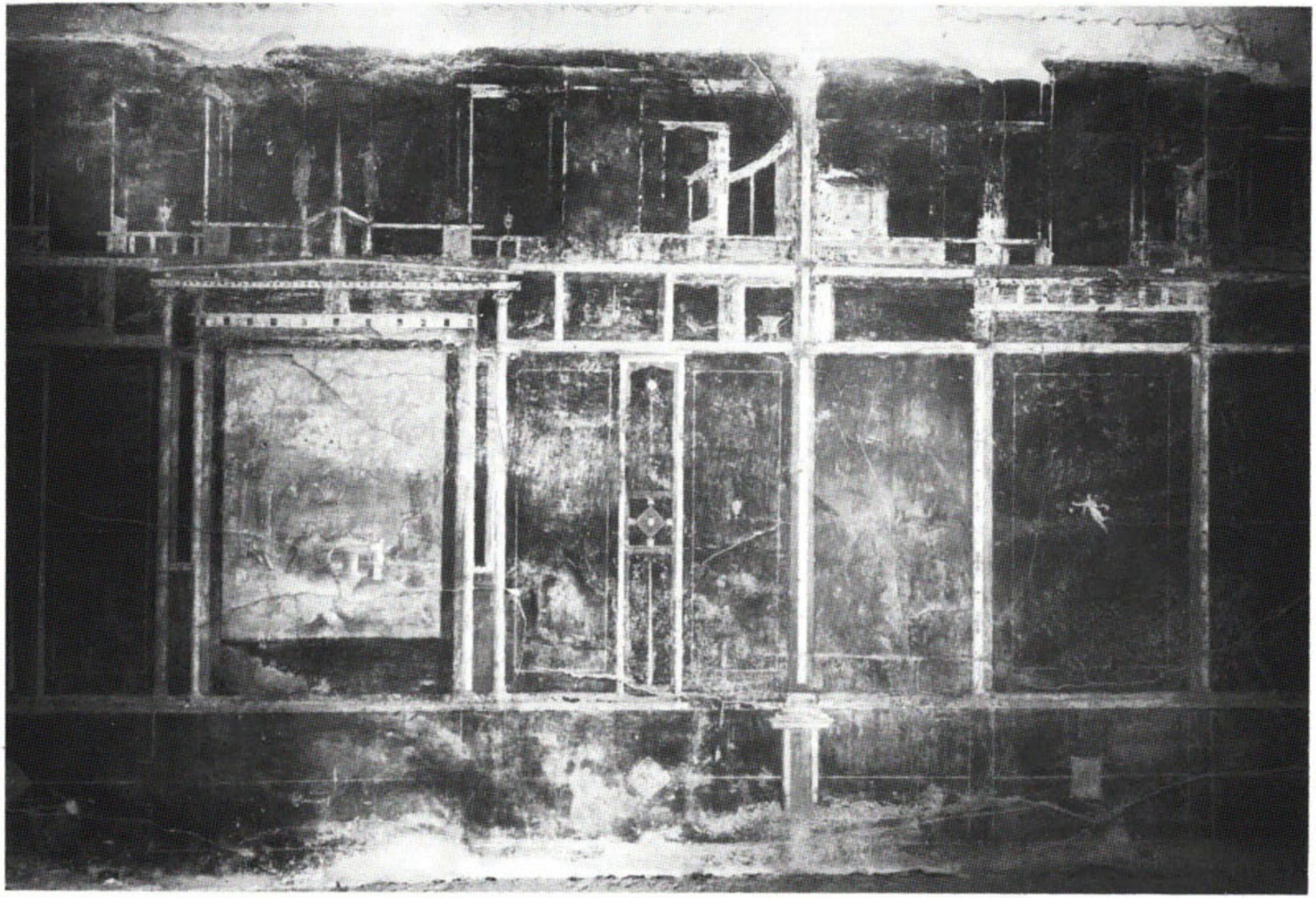
7. Grab des Pomponius Hylas, Rom, Via Appia. Ädicula an linker Wand



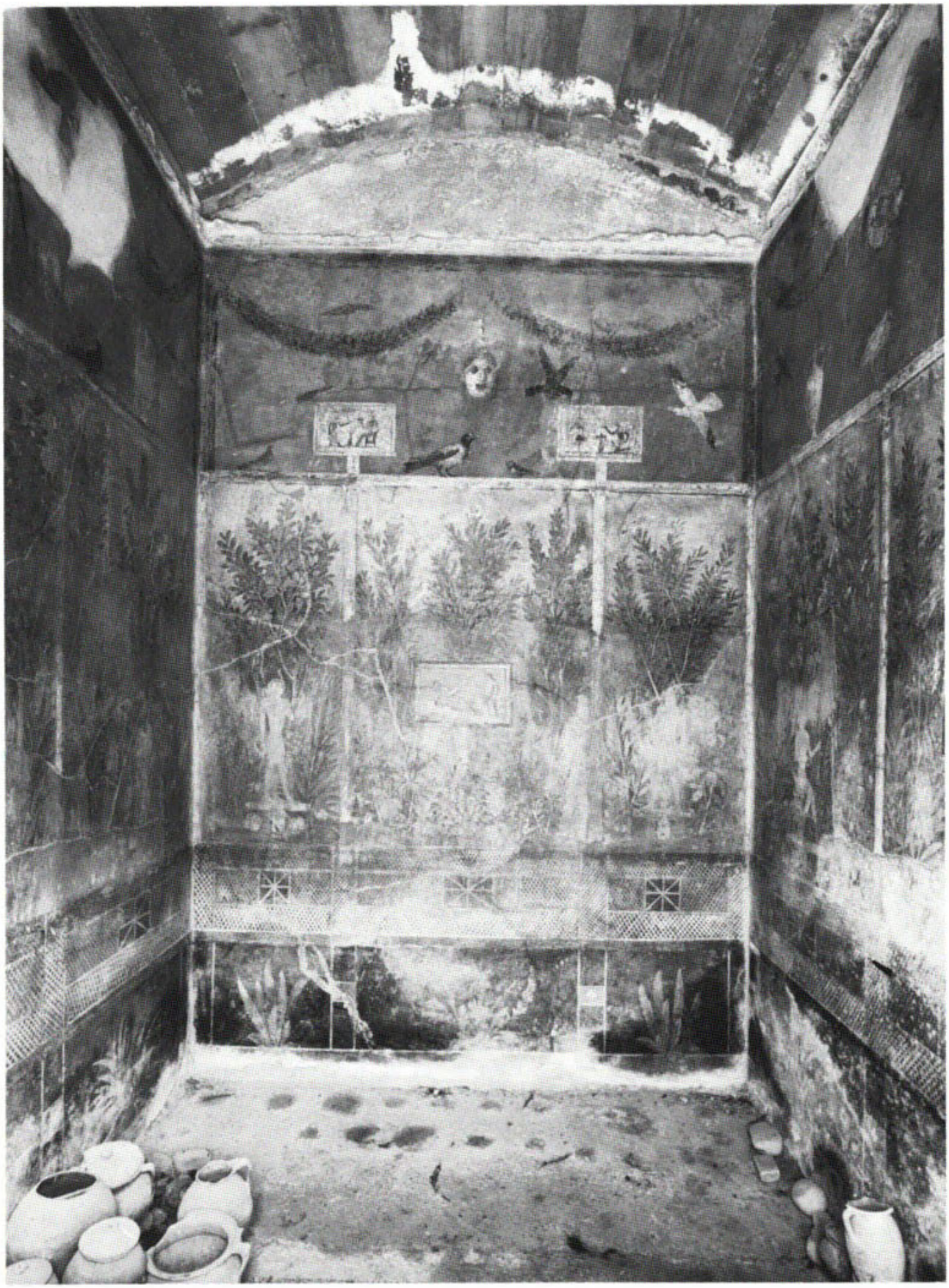
8. Grab des Pomponius Hylas, Rom, Via Appia. Zweite Ädicula an linker Wand



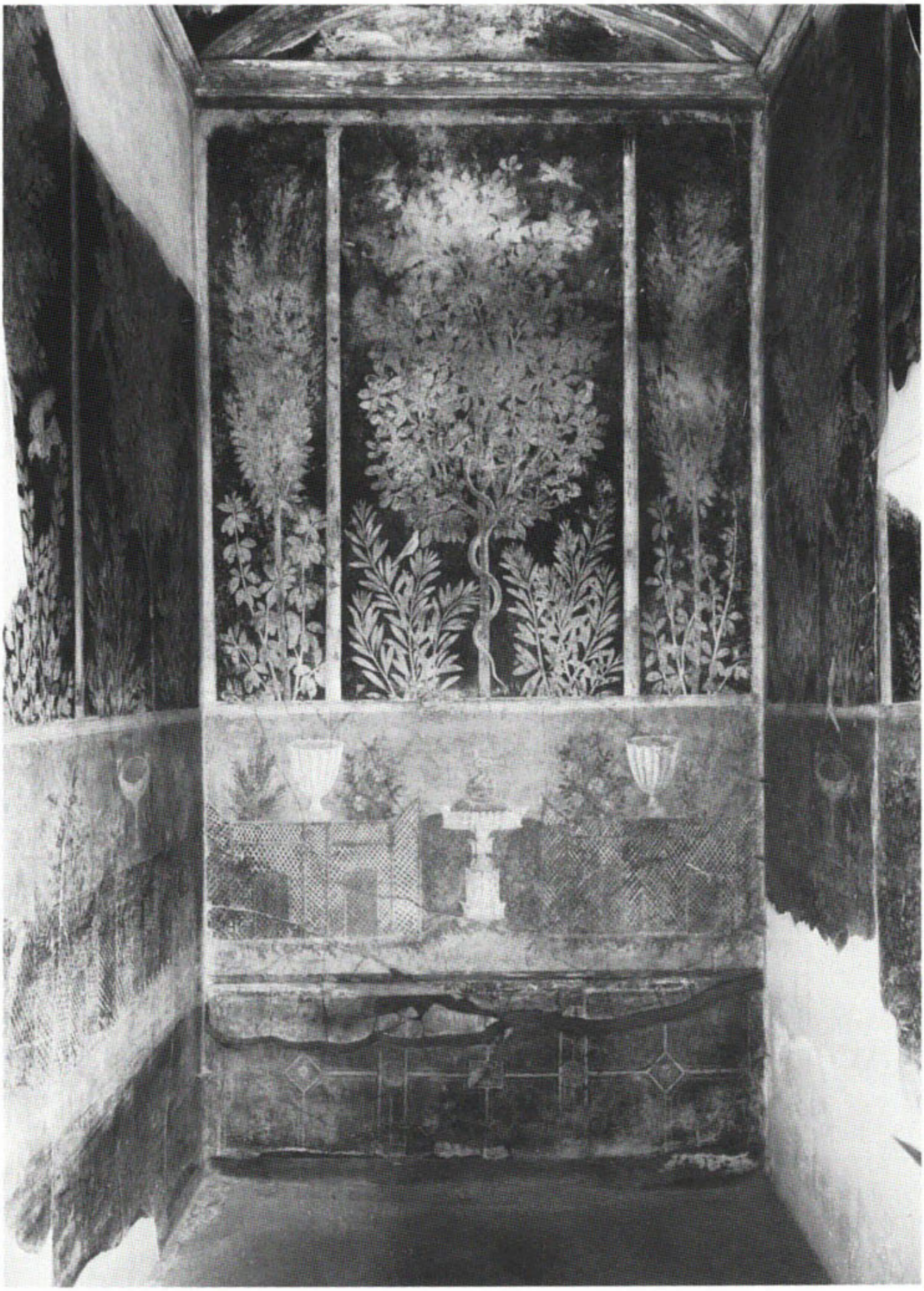
9. Casa del Bel Impluvio, Pompeji I 9, 1. Tablinum. Architekturwand dritten Stils



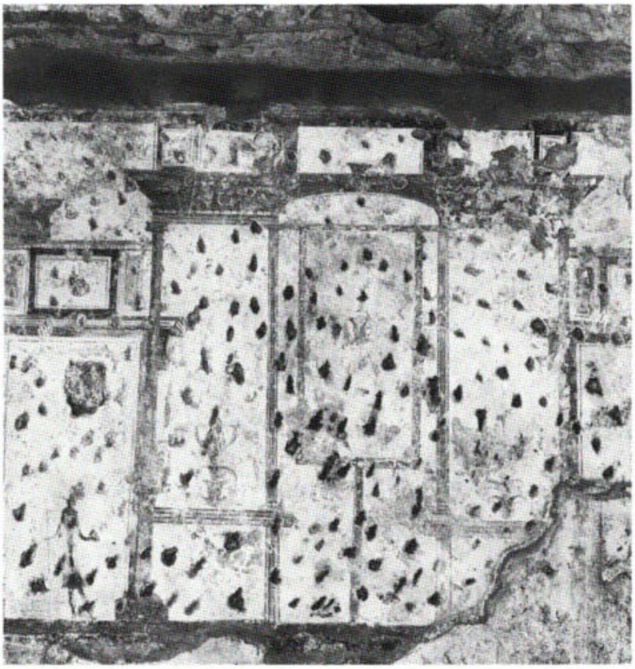
10. Casa del Frutteto, Pompeji I 9,5. Triclinium. Architekturwand dritten Stils



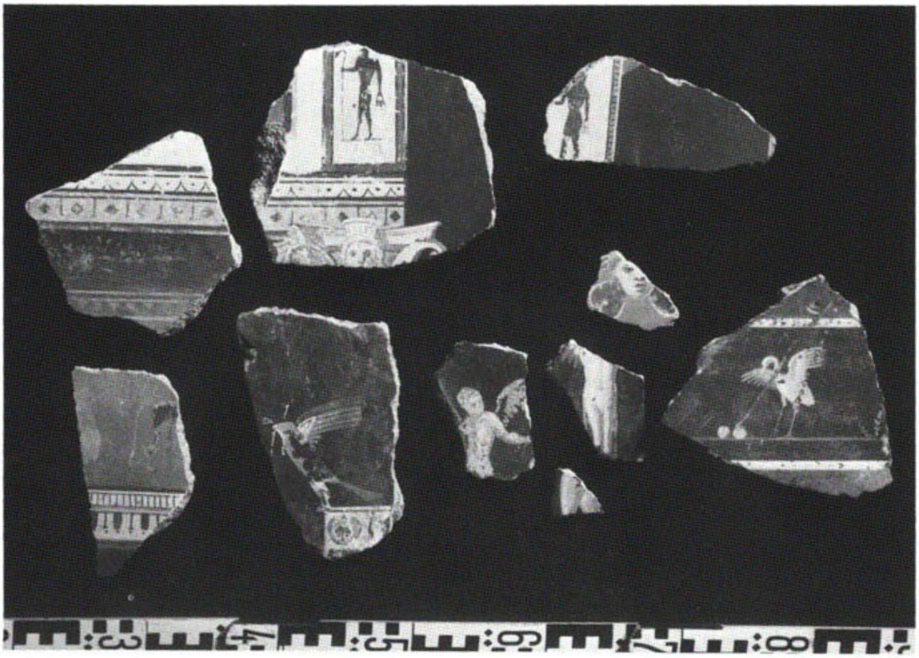
11. Casa del Frutteto, Pompeji I 9,5. Blaugrundiges Cubiculum. Gartenmalerei mit ägyptisierenden Figuren



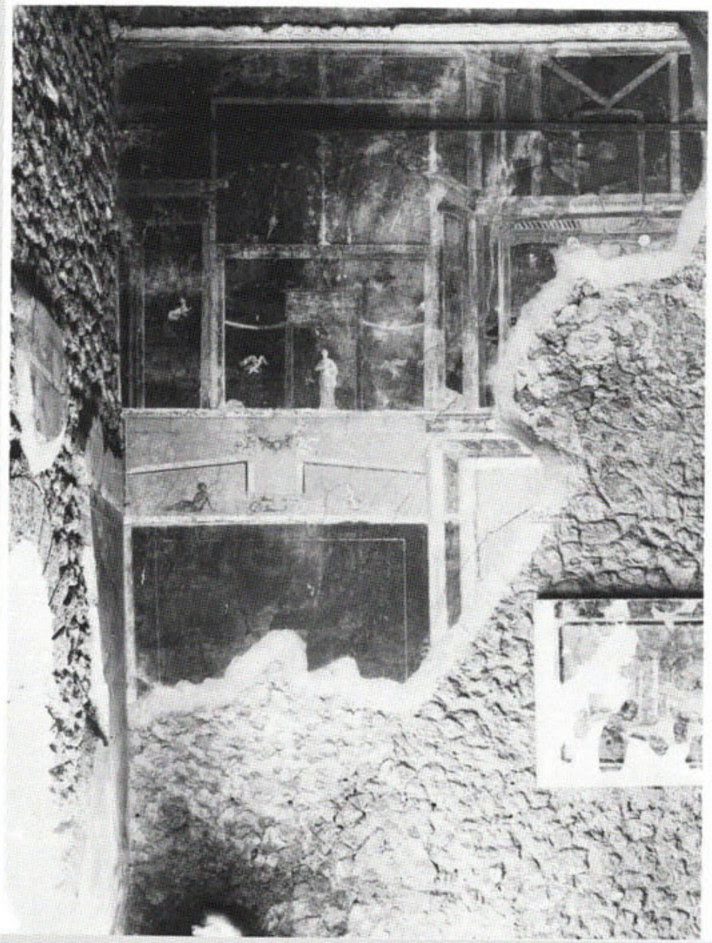
12. Casa del Frutteto, Pompeji I 9, 5. Schwarzgrundiges Cubiculum. Gartenmalerei



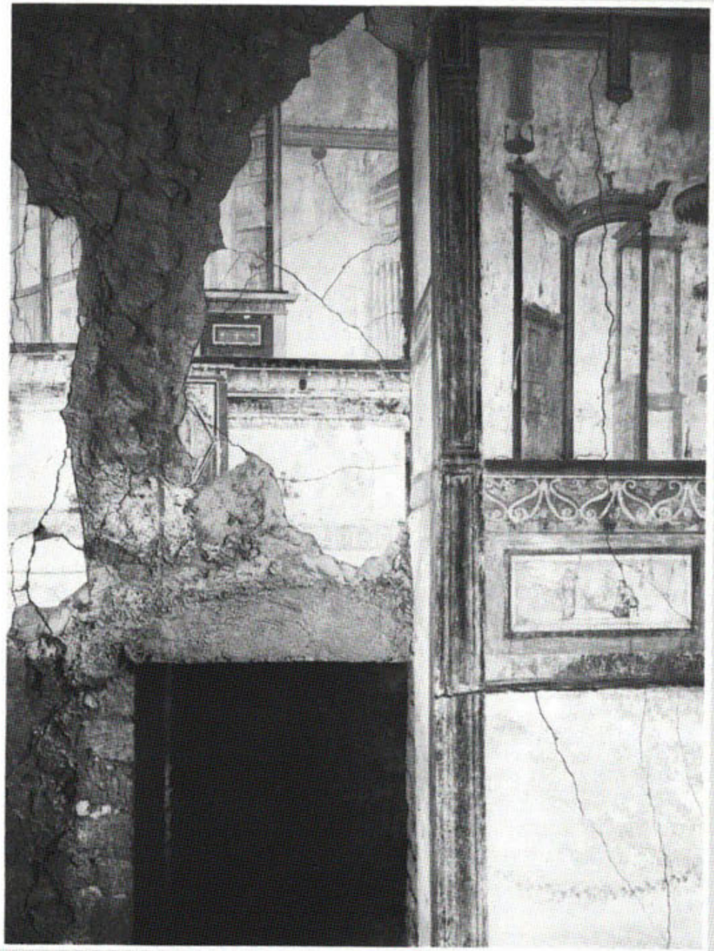
13. Porticus der Sosandrathermen, Baiae. Architekturwand mit ägyptisierenden Figuren



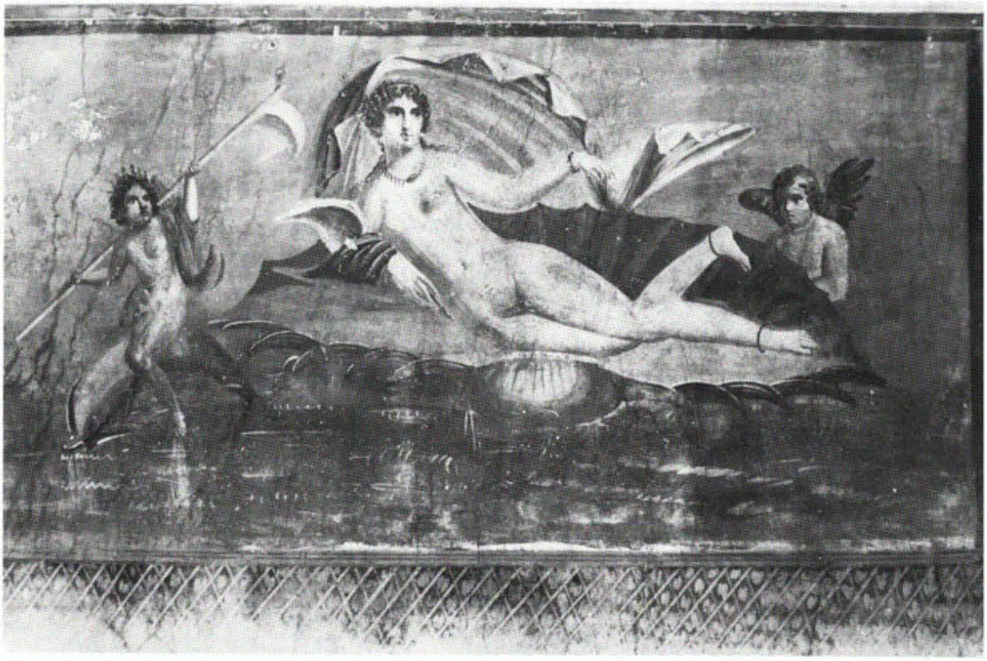
14. Baiae, Magazin. Fragmente dritten Stils aus den Sosandrathermen



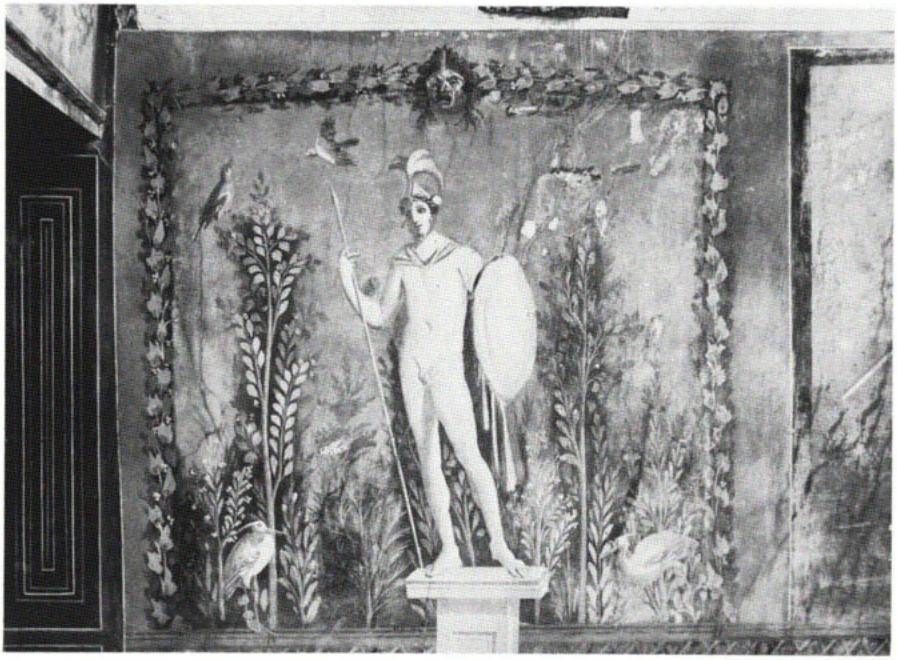
15. Villa Imperiale, Pompeji. Triclinium C. Architekturwand dritten (unten) und vierten (oben) Stils



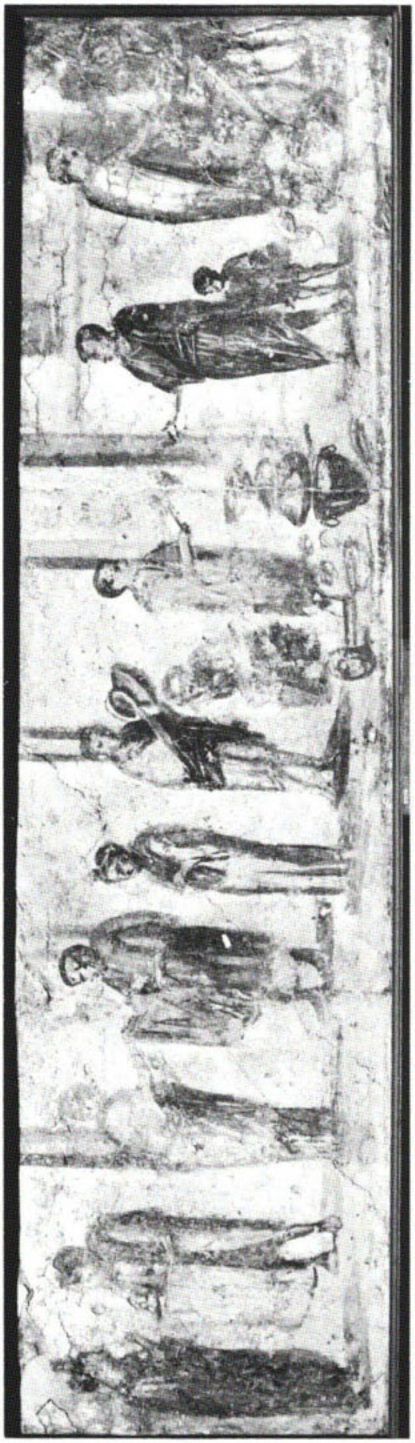
16. Villa Imperiale, Pompeji. Cubiculum B. Architekturwand dritten Stils



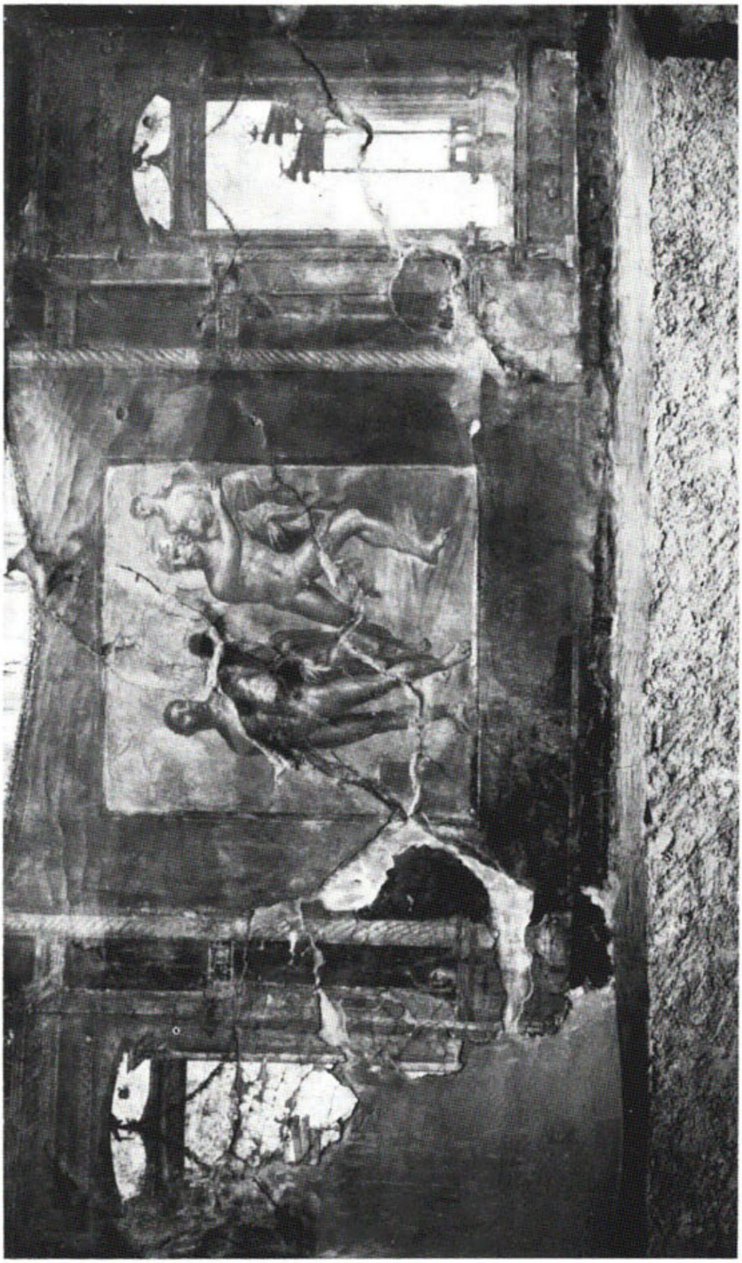
17. Casa di Venere, Pompeji II 3,3. Rückwand des Gartens. Mittelfeld mit Venus



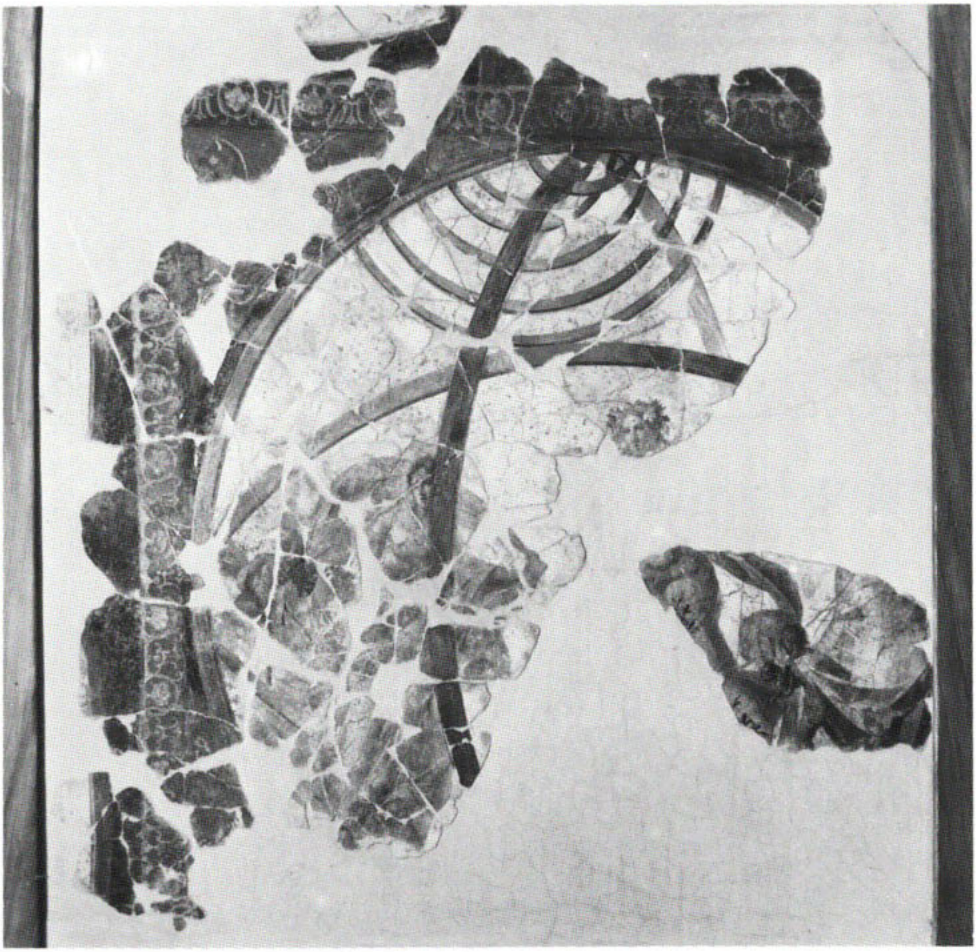
18. Casa di Venere, Pompeji II 3,3. Rückwand des Gartens. Linkes Feld, Garten mit Statue des Mars



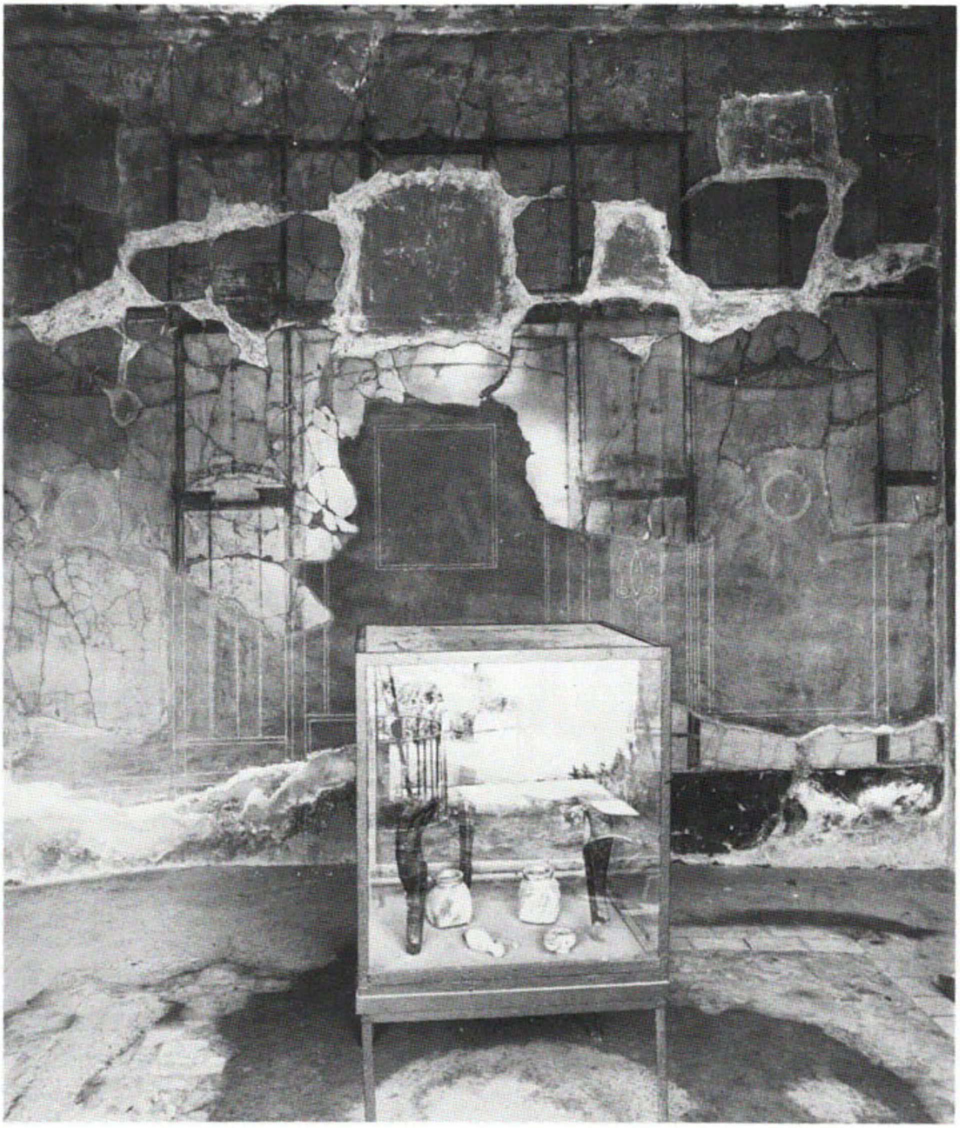
19. Neapel, Museo Nazionale, Inv. 9062. Forumsszene aus dem Haus der Julia Felix, Pompeji II 4



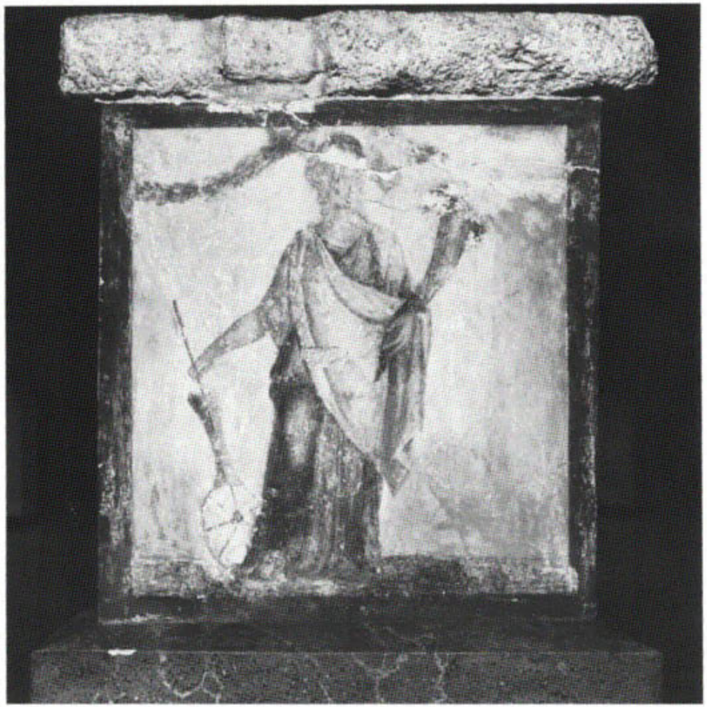
20. Sede degli Augustali, Herculaneum. Rechte Wand des 'Sacellums'. Wand vierten Stils



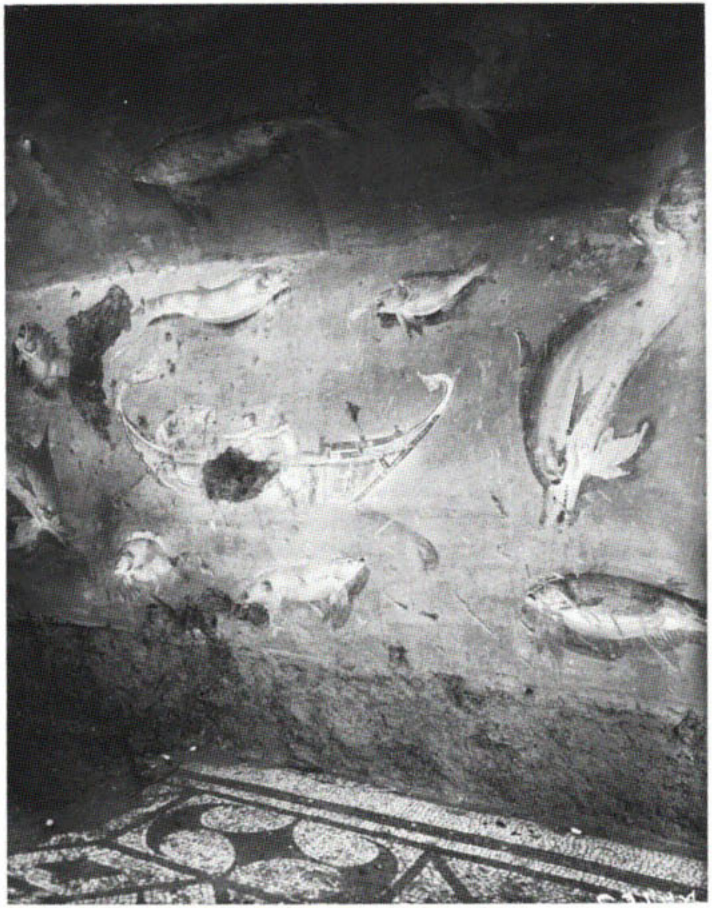
21. Castellamare di Stabia, Antiquarium. Deckenmalerei von S. Marco. Himmelsglobus mit Jahreszeiten



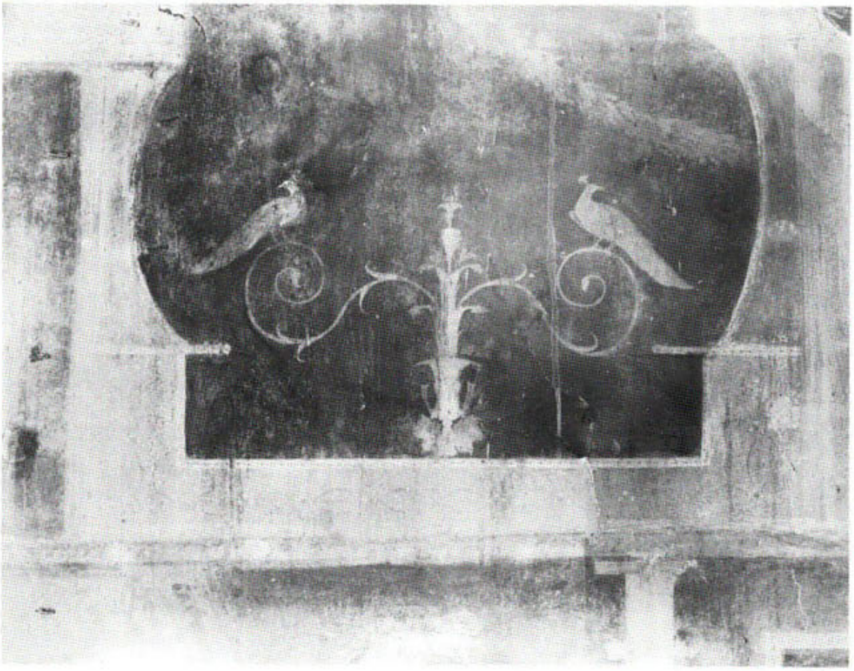
22. Casa del Atrio a Mosaico, Herculaneum. Ostwand der Exedra 9 mit Architekturwand vierten Stils mit Ergänzungen im rechten und mittleren Teil



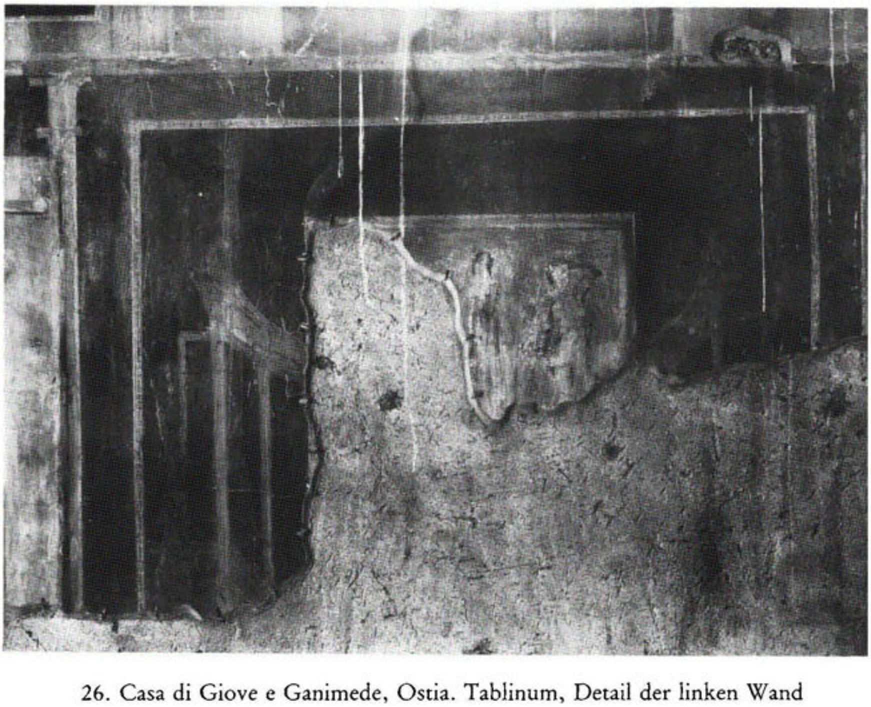
23. Mailand, Museo Civico. Bemalter Stylobat mit Fortuna



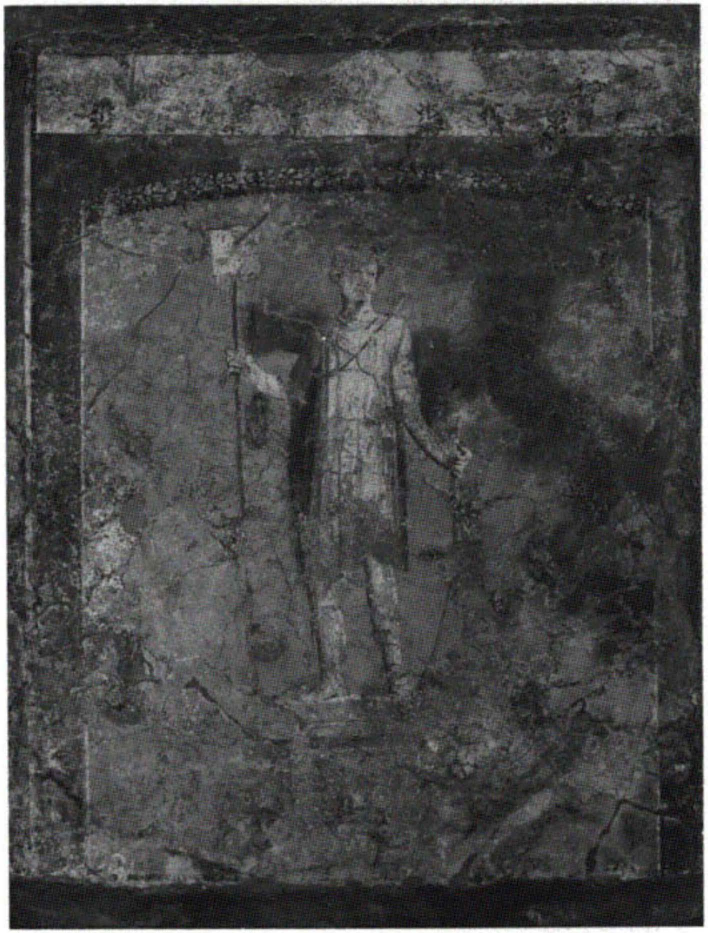
24. Rom, Thermenmuseum. Wand und Decke eines Raumes von Pietra Papa



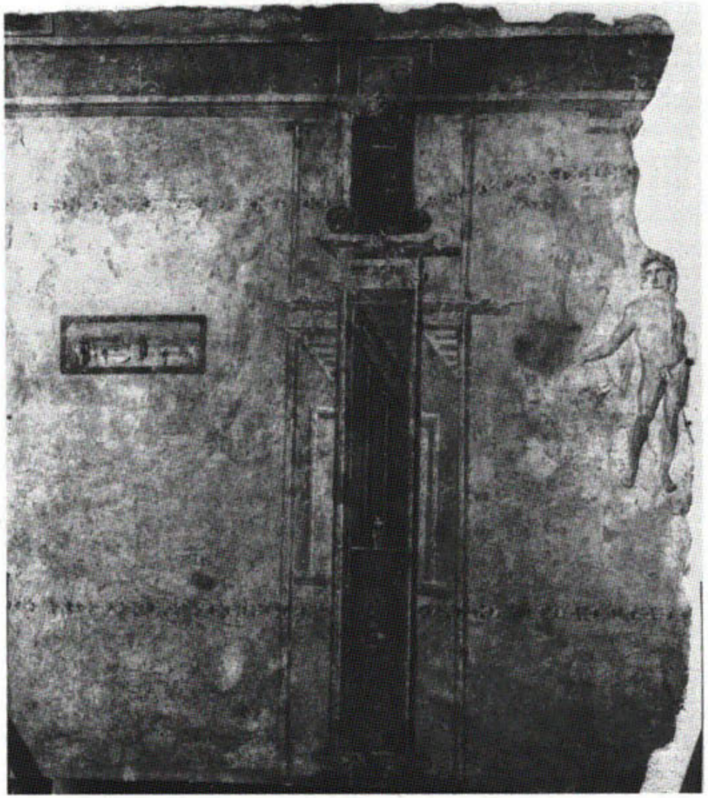
25. Casa di Giove e Ganimede, Ostia. Tablinum, Detail der linken Wand



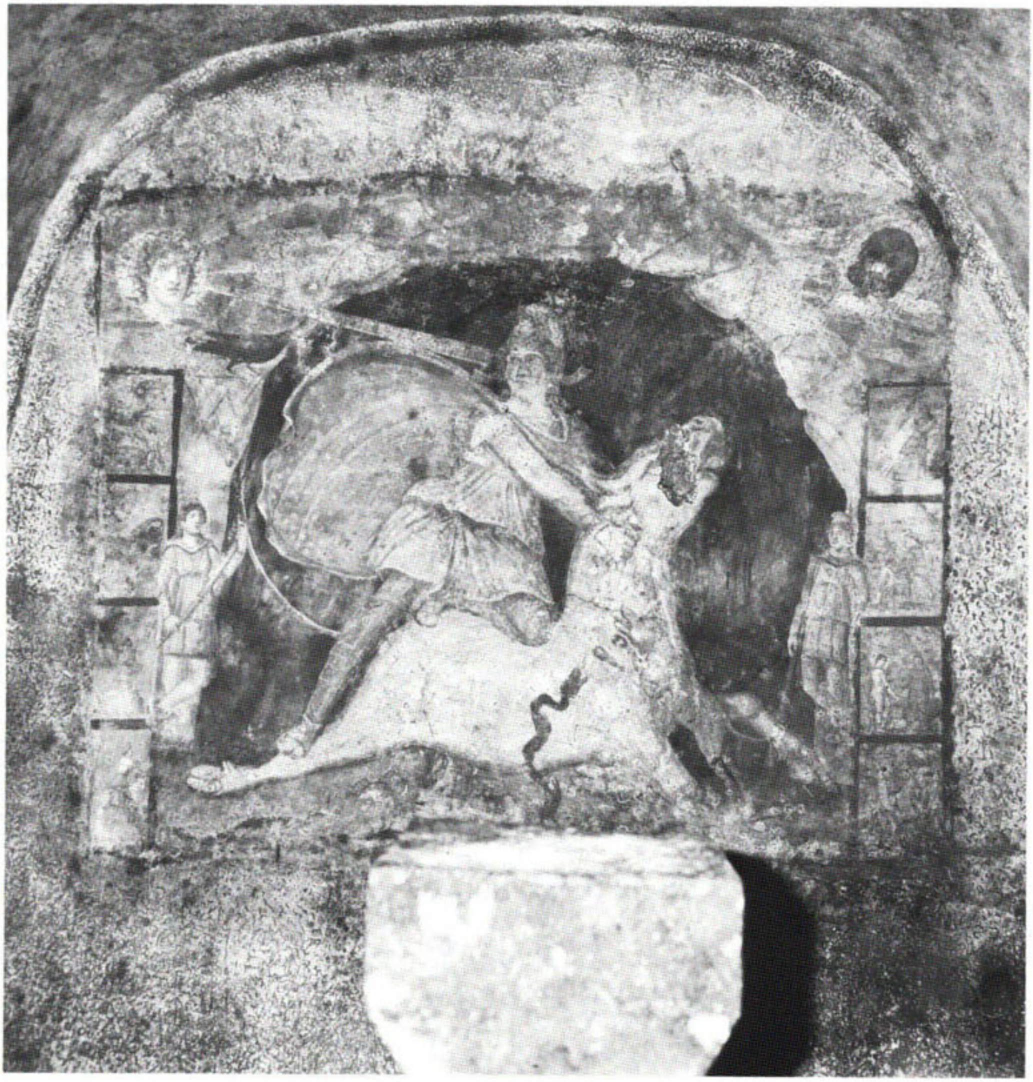
26. Casa di Giove e Ganimede, Ostia. Tablinum, Detail der linken Wand



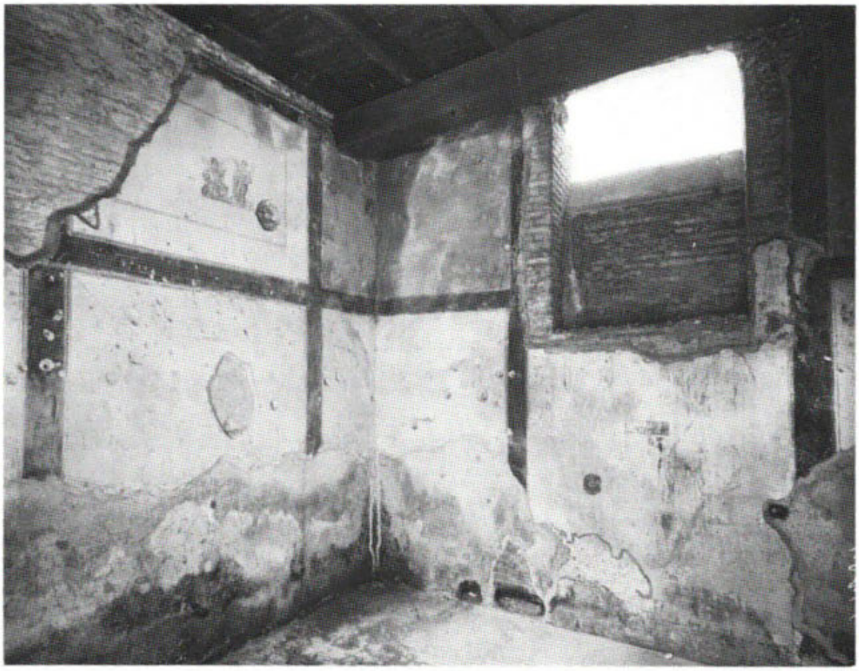
27. Rom, Konservatorenpalast, Braccio Nuovo Inv. 2692. Architekturwand mit Provinzdarstellung, vom Abhang des Celio



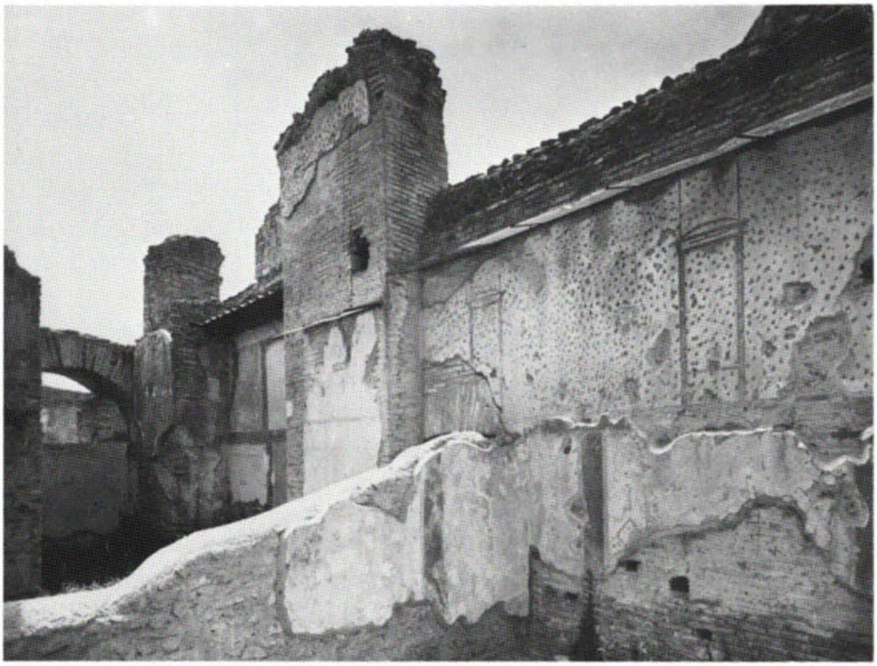
28. Architekturwand von Via Amba Aradam, Rom. Direktion des INPAS, Via Amba Aradam



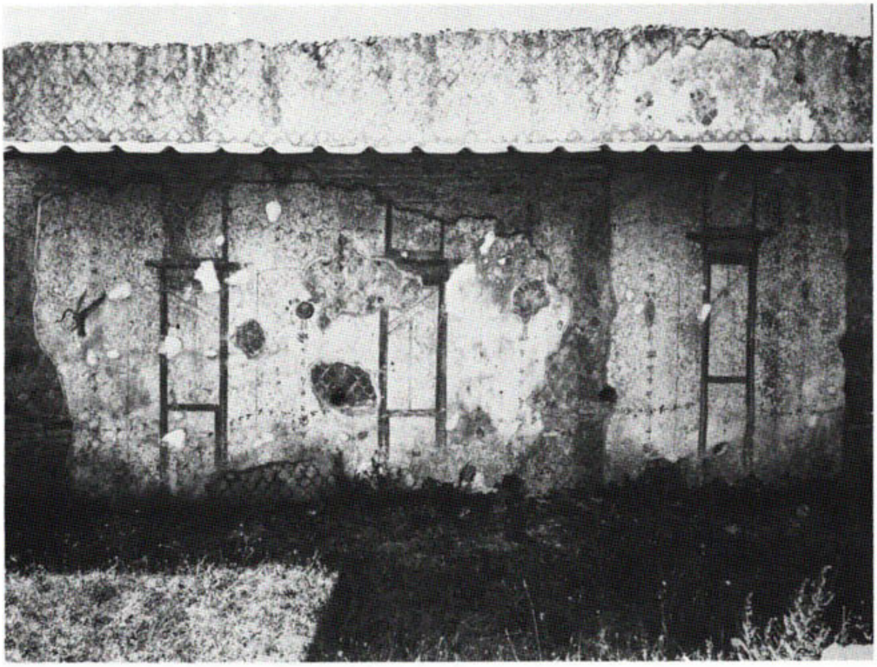
29. Mithräum von Marino. Rückwand



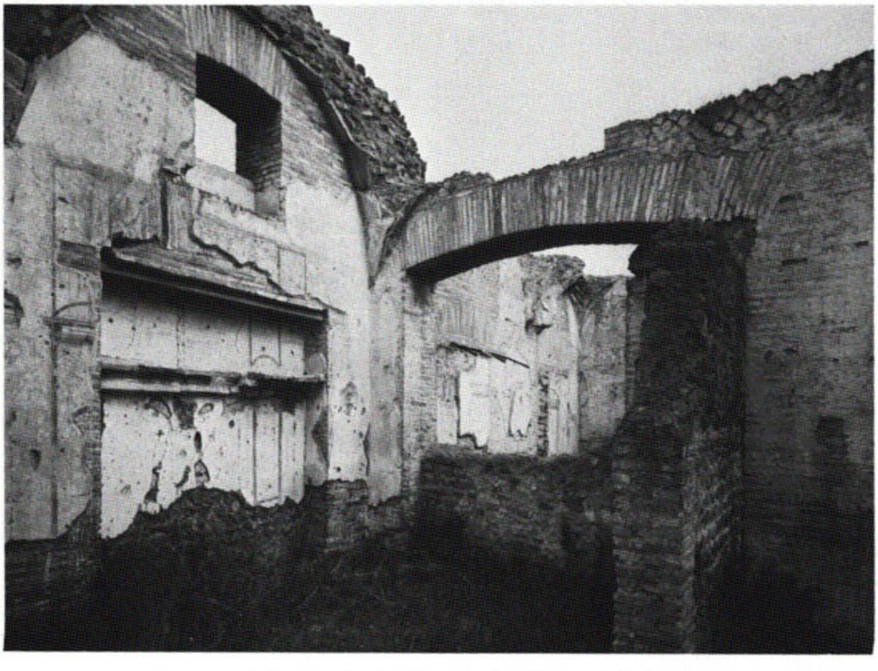
30. Caseggiato degli Aurighi, Ostia. Zimmer mit Eroten



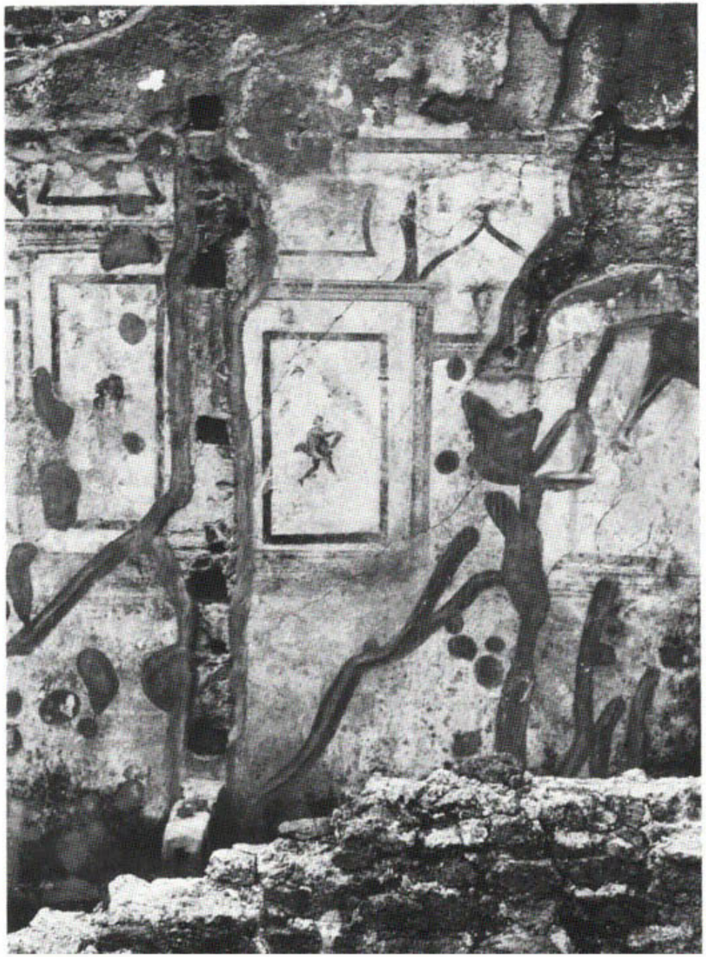
31. Caseggiato degli Aurighi, Ostia. Zimmer links vom Eingang mit verschiedenen Malschichten



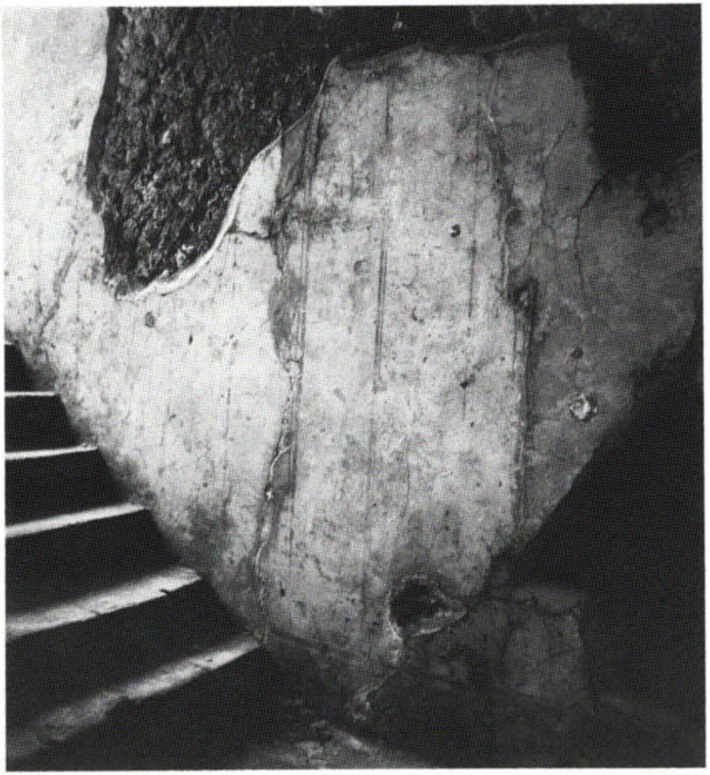
32. Caseggiato del Temistocle, Ostia. Wandmalerei antoninischer(?) Zeit



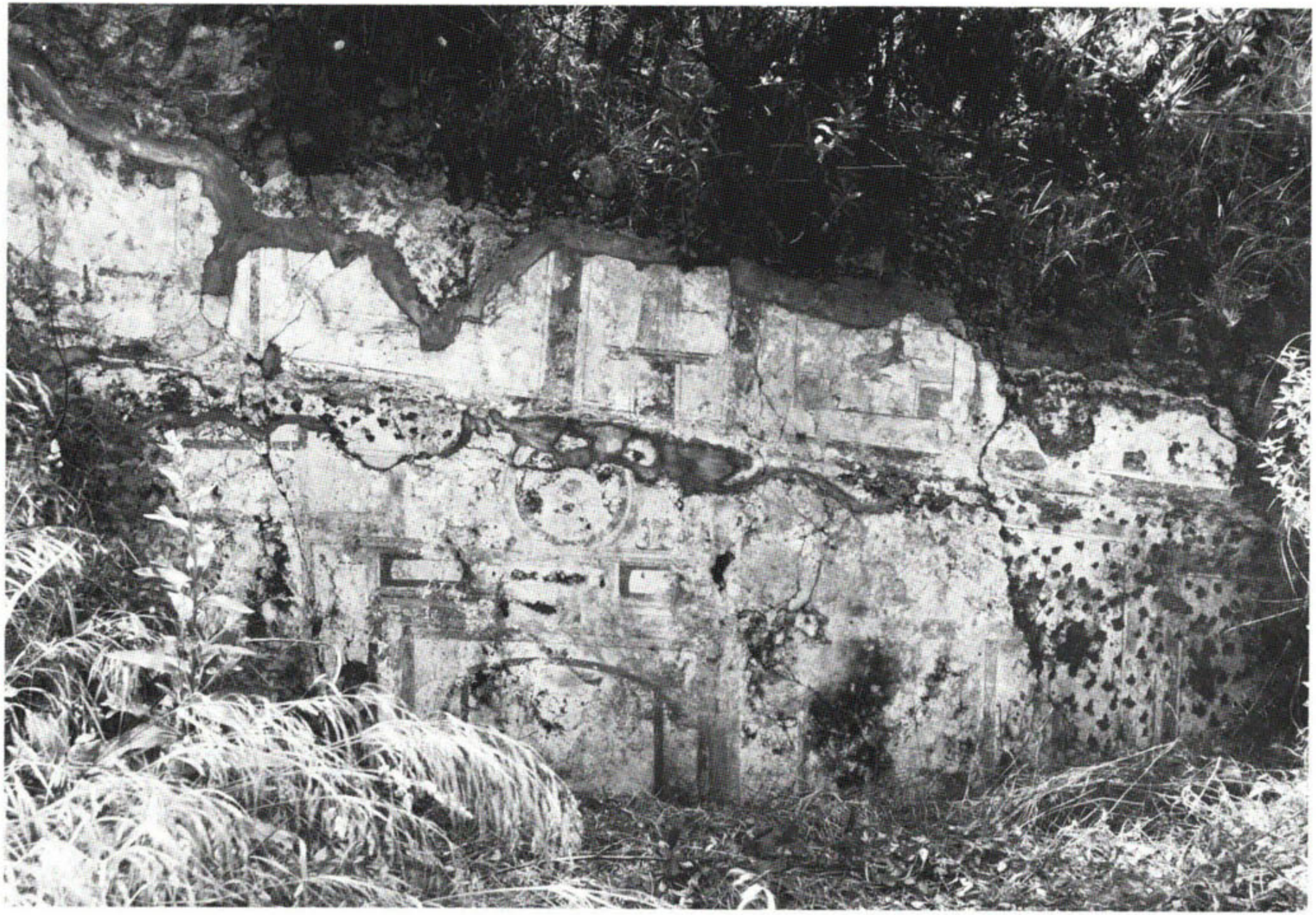
33. Casa di Annio, Ostia. Wandmalerei antoninischer Zeit



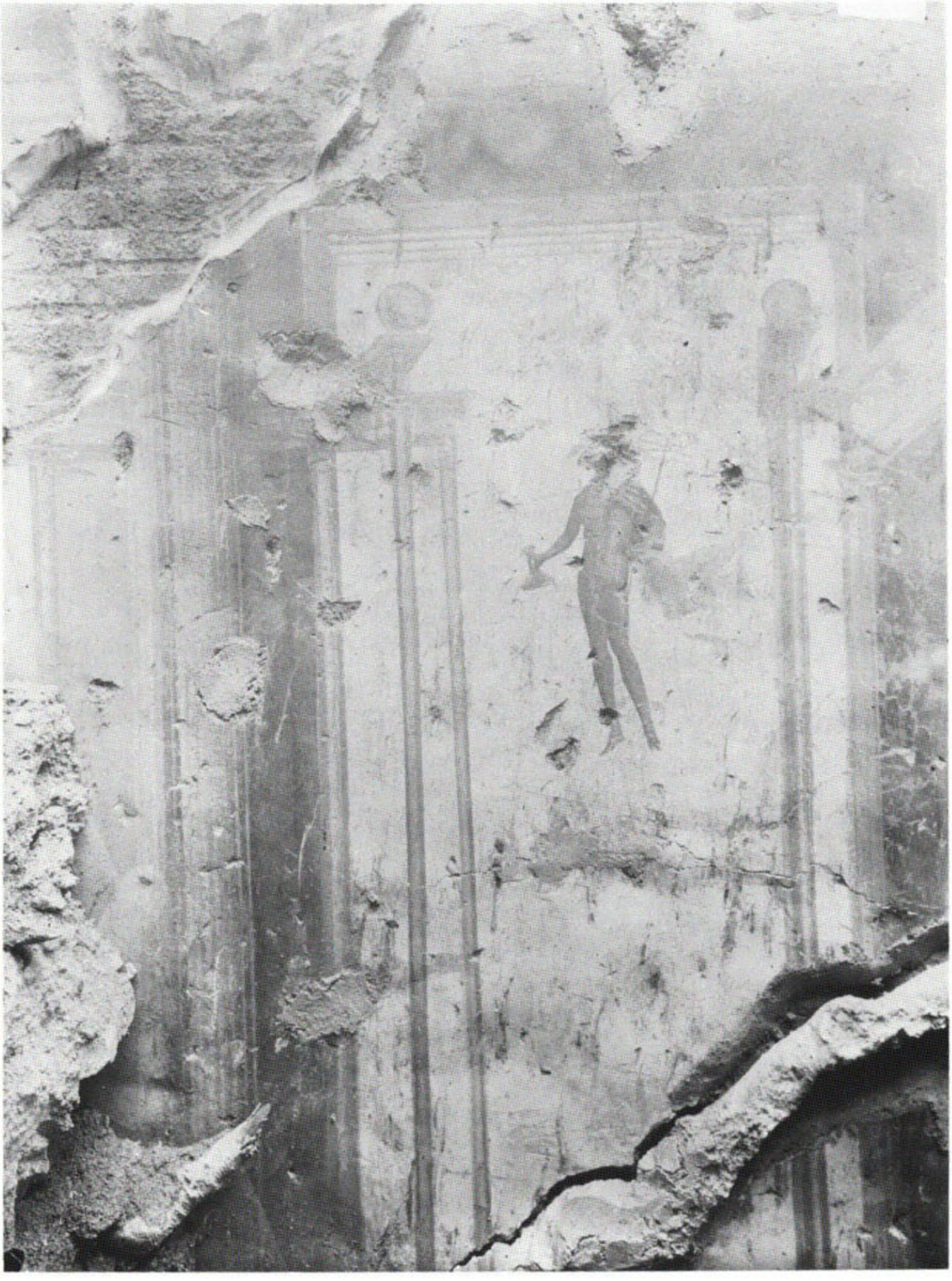
34. Porticus der Sosandrathermen, Baiae. Architekturmalerei des 3. Jhs.



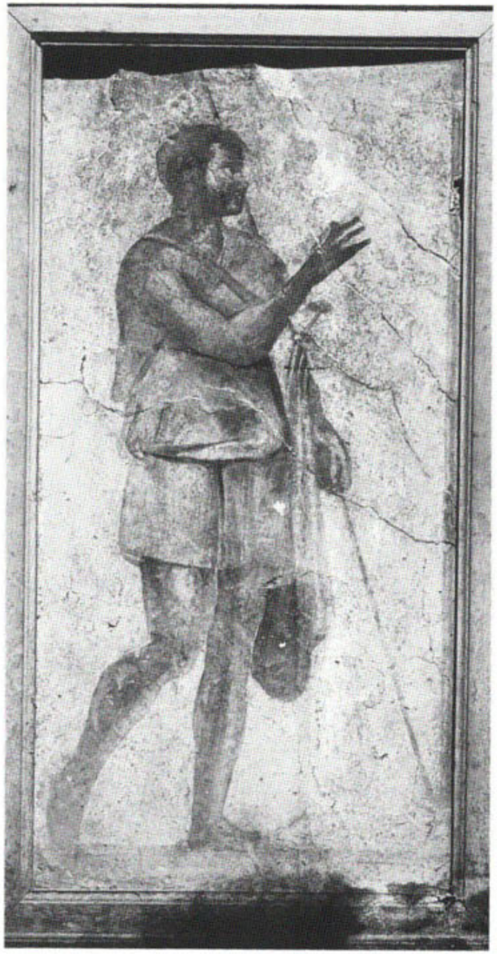
35. Treppenhaus der Sosandrathermen, Baiae



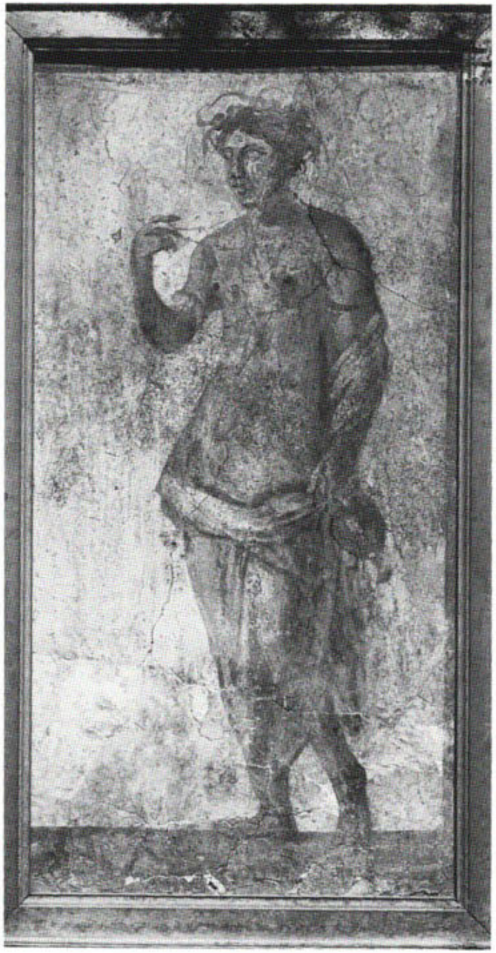
36. Wandmalerei in Nebenraum der Mercurthermen, Baiae. Erste Schicht (oben und rechts) mit Feldereinteilung, zweite mit Architekturmalerei



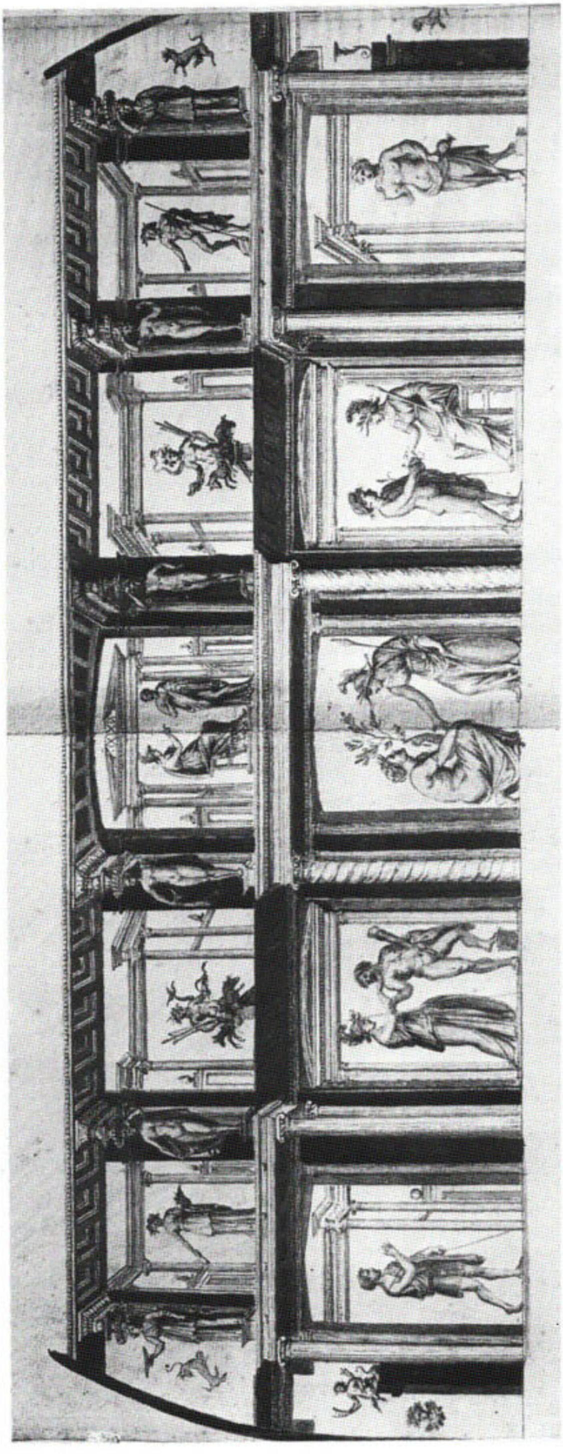
37. Architekturwand von S. Crisogono, Rom. Magazin der Musei Comunali



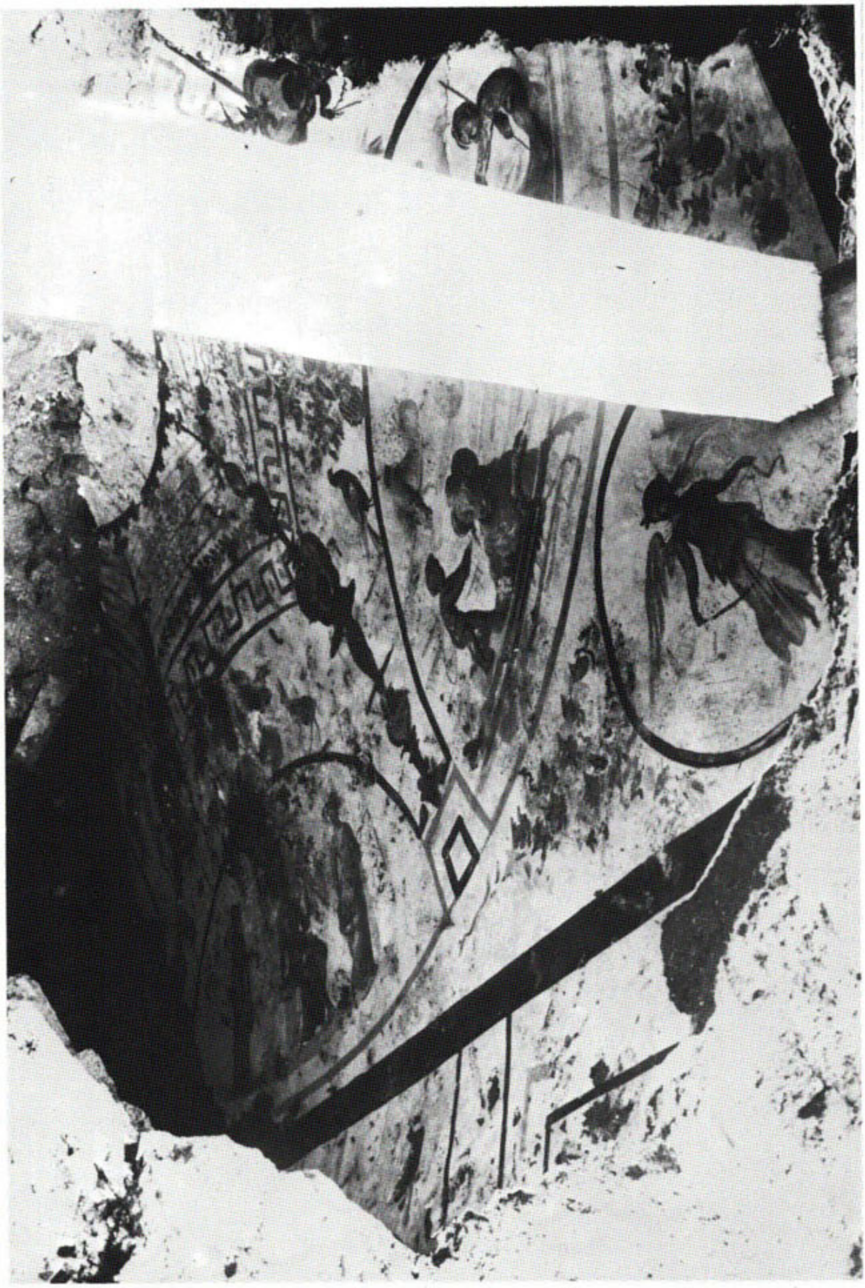
38. Freskofragment aus Sammlung Rospigliosi, Thermenmuseum, Rom



39. Freskofragment aus Sammlung Rospigliosi, Thermenmuseum, Rom



40. Aquarell im Codex Baddeley. Grabung von 1668 beim Colosseum



41. Grabmalereien von Via dell'Impero, Rom. Zerstört

L. ABAD CASAL, Pintura romana de Itálica, 13. Congreso nacional de arqueologia (1975) 883–888.
DERS., Pintura romana en Mérida, in: Augusta Emerita. Actas del Simposio internacional conmemorativo del bimilenario de Mérida 1975 (1976) 163–182.
DERS., Las imitaciones de crustae en la pintura mural romana en España, AEsp. 50–51, 1977–78, 189–204.
DERS., Pinturas romanas en la provincia de Sevilla (1979).
DERS., Pintura romana en España (im Druck).
A. ALFÖLDI-ROSENBAUM, in: A. ALFÖLDI, Aion in Mérida und Aphrodisias (1979) 26ff.
J. ALVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, Una casa romana, con valiosas pinturas, de Mérida, Habis 5, 1974, 169–187.
M. BENDALA GALÁN, La necrópolis romana de Carmona (1977).

4. Nordafrika

Nachzutragen sind folgende Titel:

C. H. KRAELING und L. MOWRY, Wall Decoration in the Villa in: Ptolemais I (1962) 225–236.
P. MINGAZZINI, L'insula di Giasone Magno a Cirene (1966) 79ff.
P. PESCE, Il 'Palazzo delle Colonne' in Tolemaide di Cirenaica (1950), 41f. (schwache Reste 2. Stils?) 103f. Taf. 16 (hadrianische Wände).
M. YACOUB, Le musée du Bardo (1970) 128–130.

5. Die östlichen Provinzen

Die Diskussion um die Ursprünge des zweiten Stils ist vor allem durch die Publikation des Grabes von Lyson und Kallikles bei Leukadia, das noch vor der römischen Eroberung Makedoniens angesetzt wird, neu entfacht worden (CH. MAKARONAS und S. G. MILLES, Archaeology 27, 1974, 249ff.). Die Malereien dieses Grabes mit perspektivisch gesehenen Pilastern auf einem flachen Sockel und aufgehängten Girlanden mit Binden ist allgemein als Vorläufer des zweiten Stils aufgefaßt worden, obwohl das eigentlich charakteristische Element, die unbegrenzte Öffnung der Wand, fehlt. Die Sicht des zweiten Stils als römische Erfindung, die neuerdings auch G. CH. PICARD (RA. 1977, 231–252) und F. G. ANDERSEN (AnalDan. 8, 1977, 71–78) vertreten haben, ist daraufhin in Frage gestellt worden, freilich in unterschiedlichem Maße. Während PH. W. LEHMANN (Studies in Classical Art and Archaeology, Festschrift P. H. von Blanckenhagen, 225–229) hier einen hellenistischen Architekturstil als Vorläufer (freilich nicht als alleiniges Vorbild) des zweiten Stils sieht, stellt K. FITTSCHEN einerseits weitere Beispiele für zweiten Stil im Osten zusammen, zu denen freilich so unsichere Stücke gehören wie die aus dem Haus des Konsuls Attalos in Pergamon, die von STROCKA (100f.) antoninisch datiert wird, betont andererseits die Nachahmung hellenistischer Palastarchitektur in den Malereien zweiten Stils, die daher dann doch wieder als römisch-italisches Phänomen erscheinen (Hellenismus in Mittelitalien, hrsgg. von P. ZANKER, AbhGöttingen 97, 1976, 539–563). Eine parallele Entwicklung in Ost und West im 1. Jh. v. Chr. unter Einfluß der Bühnenmalerei sieht R. Tybout in einer noch unpublizierten Arbeit. Vom Ergebnis dieser Diskussion, für die man auch auf besser datierte und eindeutig den pompejanischen Stilen zuzuordnende Neufunde hoffen darf (falls es sie gibt), hängt natürlich das Bild der Wandmalerei im Osten auch noch im 1. Jh. n. Chr. ab. Nach den bisher publizierten Funden, zu denen immerhin die Wände aus den anspruchsvollen Palastbauten des Herodes in augusteischer Zeit gehören, die zum Teil (wie Herodion) sogar in der Mauertechnik italische Traditionen nachahmen, scheint mir ein ausgebildeter zweiter Stil mit Architekturwänden im Osten nicht sehr wahrscheinlich.

Das reichhaltige, von V. M. Strocka publizierte Material der Hanghäuser in Ephesos gehört zum größeren Teil schon in die Spätantike und erlaubt erstmals einen Blick in die Wandmalerei des 5. Jhs. Für die Malerei der frühen und mittleren Kaiserzeit ergibt die Untersuchung, die auch Beispiele aus den anderen Provinzen miteinbezieht, eine überraschende Übereinstimmung der Entwicklung mit der der stadtrömischen Malerei seit flavischer Zeit, letztere allerdings nur durch Ornamentbänder vierten Stils nachweisbar. Besonders seit dem späten zweiten Jahrhundert ist Ephesisches von Stadtrömischem kaum zu unterscheiden. Verwandte Entwicklungen sieht Strocka auch in den übrigen Provinzen, wobei aber wohl die unbezweifelbaren Übereinstimmungen stärker hervorgehoben sind als die ebenfalls vorhandenen Unterschiede vor allem gegenüber den westlichen Provinzen. Lokale Traditionen scheinen in Ephesos nicht nachweisbar. Weitere qualitätvolle Wände aus dem 2. Jh. sind aus Knossos und aus der Wohnstadt von Pergamon bekannt geworden (Sackett und Jones, Radt). Ein mit Streublumen bzw. Ranken und Vögeln geschmücktes Grab in Korinth ist von D. Pallas in zwei Phasen – um 200 und im 4. Jh. – datiert worden; vielleicht gehören aber auch beide ins 4. Jh., ebenso wie ein interessantes Grab mit Iliasszenen in Beit Ras – Capitolias, das ins 3. Jh. gesetzt wurde (Zayadine). Eine Übersicht über die Grabmalerei römischer Zeit in Ägypten gibt G. Grimm unter Benutzung der ungedruckten Arbeit von K. Parlasca. Gegenüber früheren Arbeiten (Pagenstecher, v. Bissing) werden Ansätze in der früheren Kaiserzeit bevorzugt. Wenn einige Datierungen wie z. B. die des Grabes von Rue Tigrane Pasha (115ff.) zutreffen, dürfte die Entwicklung der Malerei in Ägypten nicht nur von der des übrigen Reiches unabhängig sein, sondern auch etwa in dem genannten Beispiel Züge wie die diagonale Deckengliederung, die sonst erst im 2. Jh. auftritt (s. H. Mielsch, Römische Stuckreliefs [RM. Erg.-H. 21, 1975] 105), vorwegnehmen. Wichtig ist die Unterscheidung der einzelnen Landesteile, wobei sich Oberägypten erst im 2. Jh. griechisch-römischen Stilformen und Ikonographien öffnet. Malereien, die den pompejanischen Stilen zuzuordnen wären, scheinen in Alexandria seit den von Pagenstecher (Nekropolis 187ff.) publizierten Fragmenten nicht wieder aufgetaucht zu sein. Auch die Einordnung dieser Fragmente, die Pagenstecher dem Übergang vom zweiten zum dritten Stil, dem dritten und dem vierten Stil zugeschrieben hat, müßte an Hand der Originale neu überprüft werden. Die angeblich frühesten Fragmente (Pagenstecher Abb. 113) könnten auch erst hadrianisch sein, während alle anderen erst in den vierten Stil zu gehören scheinen.

M. A. R. Colledge, The Art of Palmyra (1976) 83ff.
G. Grimm, Die römischen Mumienmasken aus Ägypten (1974) 114ff.
H. Mielsch, Proteus und Menelaos. Ein antoninisches Gemälde in Ephesos, AA. 1980, 550–553.
D. Pallas, Prakt. 1969, 121–134.
W. Radt, Pergamon, Vorbericht über die Kampagne 1976, AA. 1977, 308ff.
L. H. Sackett und J. E. Jones, Archaeology 32, 1979, Nr. 2.18–27.
V. M. Strocka, Grabungen in Ephesos von 1960–1970. Wandmalerei, ÖJh. 50, 1972–75, Beiblatt, 470–494.
Ders., Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos, Forschungen in Ephesos VIII 1 (1977).
  Rez.: H. Blanck, Gnomon 52, 1980, 285–290.
    P. H. v. Blanckenhagen, AJA 82, 1978, 565–567.
    H. Mielsch, Gymnasium 87, 1980, 221–223.
Ders., Die Wandmalerei im römischen Ephesos (50–500 n. Chr.), Proceedings of the XI International Congress of Classical Archaeology (1978) 481–491.
F. Zayadine, Une tombe peinte de Beit-Ras (Capitolias), in: Studia Hierosolymitana in onore del P. Bellarmino Bagatti (1976) 285–294.

Verzeichnis der Abbildungen

I	1	Haus des Augustus, Palatin, Rom. Maskenzimmer, Südwand. InstNeg. 66.23. s. S. 158.
II	2	Haus des Augustus, Palatin, Rom. Zimmer mit Pinienzweigen, Nordwand. InstNeg. 66.32. s. S. 158.
III	3	Cestiuspyramide, Rom. Grabkammer. s. S. 178.
	4	Grab des Pomponius Hylas, Rom, Via Appia. Detail der Rückwand. InstNeg. 76.7. s. S. 202.
IV	5	Grab des Pomponius Hylas, Rom, Via Appia. Deckendetail. InstNeg. 76.3. s. S. 202.
	6	Grab des Pomponius Hylas, Rom, Via Appia. Bogen über Apsiskalotte der Rückwand. Orpheus (?). InstNeg. 76.13. s. S. 202.
V	7	Grab des Pomponius Hylas, Rom, Via Appia. Ädicula an linker Wand. InstNeg. 76.10. s. S. 180.
	8	Grab des Pomponius Hylas, Rom, Via Appia. Zweite Ädicula an linker Wand. InstNeg. 76.9. s. S. 180.
VI	9	Casa del Bel Impluvio, Pompeji I 9,1. Tablinum. Architekturwand dritten Stils. InstNeg. 56.465. s. S. 162.
VII	10	Casa del Frutteto, Pompeji I 9,5. Triclinium. Architekturwand dritten Stils. InstNeg. 64.2249. s. S. 162.
VIII	11	Casa del Frutteto, Pompeji I 9,5. Blaugrundiges Cubiculum. Gartenmalerei mit ägyptisierenden Figuren. InstNeg. 64.2261. s. S. 162.
IX	12	Casa del Frutteto, Pompeji I 9,5. Schwarzgrundiges Cubiculum. Gartenmalerei. InstNeg. 64.2256. s. S. 162.
X	13	Porticus der Sosandrathermen, Baiae. Architekturwand mit ägyptisierenden Figuren. InstNeg. 73.1728. s. S. 169.
	14	Baiae, Magazin. Fragmente dritten Stils aus den Sosandrathermen. InstNeg. 75.2016. s. S. 169.
XI	15	Villa Imperiale, Pompeji. Triclinium C. Architekturwand dritten (unten) und vierten (oben) Stils. InstNeg. 64.2307. s. S. 165.
	16	Villa Imperiale, Pompeji. Cubiculum B. Architekturwand dritten Stils. InstNeg. 64.2313. s. S. 165.

XII	17	Casa di Venere, Pompeji II 3,3. Rückwand des Gartens. Mittelfeld mit Venus. InstNeg. 57.877. s. S. 163.
	18	Casa di Venere, Pompeji II 3,3. Rückwand des Gartens. Linkes Feld, Garten mit Statue des Mars. InstNeg. 57.878. s. S. 163.
XIII	19	Neapel, Museo Nazionale, Inv. 9062. Forumsszene aus dem Haus der Julia Felix, Pompeji II 4. InstNeg. 75.1534. s. S. 164.
XIV	20	Sede degli Augustali, Herculaneum. Rechte Wand des 'Sacellums'. Wand vierten Stils. InstNeg. 2480. s. S. 167.
XV	21	Castellamare di Stabia, Antiquarium. Deckenmalerei von S. Marco. Himmelsglobus mit Jahreszeiten. InstNeg. 67.636. s. S. 168.
XVI	22	Casa del Atrio a Mosaico, Herculaneum. Ostwand der Exedra 9 mit Architekturwand vierten Stils mit Ergänzungen im rechten und mittleren Teil. InstNeg. 74.1199. s. S. 174.
XVII	23	Mailand, Museo Civico. Bemalter Stylobat mit Fortuna. InstNeg. 75.888. s. S. 224.
	24	Rom, Thermenmuseum. Wand und Decke eines Raumes von Pietra Papa. GabFot. E 23144. s. S. 224.
XVIII	25	Casa di Giove e Ganimede, Ostia. Tablinum, Detail der linken Wand. GabFot. E 40983. s. S. 223.
	26	Casa di Giove e Ganimede, Ostia. Tablinum, Detail der linken Wand. GabFot. E 40991. s. S. 223.
XIX	27	Rom, Konservatorenpalast, Braccio Nuovo Inv. 2692. Architekturwand mit Provinzdarstellung, vom Abhang des Celio. InstNeg. 76.16. s. S. 226.
	28	Architekturwand von Via Amba Aradam, Rom. Direktion des INPAS, Via Amba Aradam. GabFot. E 56988. s. S. 204.
XX	29	Mithräum von Marino. Rückwand. InstNeg. 75.2195. s. S. 209.
XXI	30	Caseggiato degli Aurighi, Ostia. Zimmer mit Eroten. GabFot. E 40746. s. S. 218.
	31	Caseggiato degli Aurighi, Ostia. Zimmer links vom Eingang mit verschiedenen Malschichten. GabFot. E 40737 s. S. 218.
XXII	32	Caseggiato del Temistocle, Ostia. Wandmalerei antoninischer (?) Zeit. GabFot. E 40843. s. S. 227.
	33	Casa di Annio, Ostia. Wandmalerei antoninischer Zeit. GabFot. E 40929. s. S. 226.
XXIII	34	Porticus der Sosandrathermen, Baiae. Architekturmalerei des 3. Jhs. InstNeg. 54.587. s. S. 211.
	35	Treppenhaus der Sosandrathermen, Baiae. InstNeg. 75.2022. s. S. 227.
XXIV	36	Wandmalerei in Nebenraum der Mercurthermen, Baiae. Erste Schicht (oben und rechts) mit Feldereinteilung, zweite mit Architekturmalerei. InstNeg. 75.2024. s. S. 211.
XXV	37	Architekturwand von S. Crisogono, Rom. Magazin der Musei Comunali. Photo Musei Capitolini 4026. s. S. 212.
XXVI	38	Freskofragment aus Sammlung Rospigliosi, Thermenmuseum, Rom. GabFot. E 8425. s. S. 223.
	39	Freskofragment aus Sammlung Rospigliosi, Thermenmuseum, Rom. GabFot. E 8424 s. S. 223.
XXVII	40	Aquarell im Codex Baddeley. Grabung von 1668 beim Colosseum. InstNeg. 1977a. s. S. 223.
XXVIII	41	Grabmalereien von Via dell'Impero, Rom. Zerstört. InstNeg. 65.1357. s. S. 230.

Les mosaïques en Occident I

par J. P. DARMON, Paris

Table des matières

I. Introduction 266

II. Remarques critiques préliminaires 269

III. L'Italie et les provinces occidentales jusqu'à Hadrien 285
  1. Epoque républicaine 285
  2. Débuts de l'Empire 290

IV. L'Italie et les provinces occidentales après Hadrien, aux IIème et IIIème siècles . . . 294
  1. L'Italie 294
  2. Les Gaules 296
  3. Autres provinces nord-occidentales 303
  4. L'Afrique du Nord et la péninsule ibérique 307

Liste des illustrations 316

I. Introduction

Il est assurément prématuré de tenter une synthèse sur l'histoire de la mosaïque en Occident, des origines à la fin de l'Antiquité. Prématuré d'abord parce que des pays comme la Tunisie, l'Algérie, l'Espagne, la France, n'ont encore livré qu'une part sans doute faible de leur trésor archéologique. Prématuré, parce que les pavements découverts depuis cent ou cent cinquante ans sont restés bien souvent pratiquement inédits: c'est le cas notamment pour d'innombrables mosaïques d'Afrique romaine ou d'Espagne, d'Italie également. Prématuré encore parce que, lorsqu'il y a publications, celles-ci sont la plupart du temps très dispersées, souvent dans des revues provinciales difficiles à se procurer, et, selon les époques, selon les auteurs, d'intérêt bien inégal. Prématuré toujours, parce que l'état d'avancement des différents corpus est très insuffisant: la parution du premier volume du corpus espagnol est toute récente[1]; le corpus britannique, préparé sous la responsabilité de D. J. Smith, n'est pas encore parvenu au stade de la publication; il n'est pas encore question, à ma connaissance, de mise en œuvre d'un corpus des mosaïques ni pour le Maroc, ni pour l'Algérie; la Tunisie commence à peine son corpus, destiné à constituer une collection monumentale: un seul site, jusqu'à présent, a été entièrement et systématiquement couvert, et ce n'est de loin pas le plus important[2]; ceux des corpus qui sont terminés (Allemagne[3], Suisse[4], Hongrie[5]) ne concernent que des provinces relativement marginales, où la qualité du travail archéologique est inversement proportionnelle, malheureusement, à la quantité des découvertes à faire et à inventorier; le 'Recueil général des mosaïques de la Gaule' n'en est pas encore à mi-course[6], et laisse toujours de côté des régions entières de l'Aquitaine et de la Narbonnaise que l'on sait riches à profusion; quant au corpus italien, la grande qualité de ses premières parutions, la régularité de ses progrès, ne peuvent faire oublier qu'il ne couvre encore que des régions infimes, eu égard à la surabondance des documents archéologiques découverts en Italie, et aux surfaces considérables qui restent à explorer systématiquement[7]; en outre, nous ne disposons encore ni du corpus des mosaïques d'Autriche, ni de celui de Yougoslavie[7bis].

---

[1] Deux livraisons, jusqu'à présent, du 'Corpus de mosaicos romanos de España': Antonio Blanco Freijeiro, Mosaicos romanos de Merida, Madrid, 1978 et, du même, Mosaicos romanos de Italica (I), Madrid, 1978, publiés sous les auspices de l'Instituto Español de Arqueología 'Rodrigo Caro' del Consejo superior de investigaciones cientificas. Bien qu'en dehors de cette série, un autre ouvrage constitue en fait un troisième volume paru du corpus espagnol: X. Barral i Altet, Les mosaïques romaines et médiévales de la Regio Laietana (Barcelone et ses environs), Universitad de Barcelona, Instituto de Arqueología y Prehistoria, Publicaciones eventuales, n° 29, Barcelone, 1978.

[2] C'est le site d'Utique, publié en trois fascicules: Margaret A. Alexander, Mongi Ennaifer, Jerrold Gretzinger, Guy P. R. Metraux, Marie Spiro, Utique, insulae I–II–III, Tunis, 1973. – Cécile Dulière, S. Ben Baaziz, J. Gretzinger, G. P. R. Metraux, D. Soren, Utique, les mosaïques in situ en dehors des insulae I–II–III, Tunis, 1974. – M. A. Alexander, S. Besrour, M. Ennaifer, A. Ben Abed, C. Dulière, Utique, les mosaïques sans localisation précise, et El Alia, Tunis, 1976. Ces trois volumes constituent le volume I du 'Corpus des Mosaïques de Tunisie', publié sous le patronage de l'Institut national d'Archéologie et d'Art de Tunisie, en collaboration avec un groupe d'universités et d'institutions américaines. Le second tome, en préparation, publiera les mosaïques du site de Thuburbo Majus (4 fascicules prévus).

[3] Klaus Parlasca, Die römischen Mosaiken in Deutschland, Berlin, De Gruyter, 1959 (Römisch-Germanische Forschungen, t. 23); il s'agit d'une étude d'ensemble plus que d'un véritable corpus.

[4] V. von Gonzenbach, Die römischen Mosaiken der Schweiz, Bâle, Birkhäuser-Verlag, 1961 (Monographien zur Ur- und Frühgeschichte der Schweiz, t. XIII).

[5] A. Kiss, Roman Mosaics in Hungary, Budapest, 1973 (dans la série des 'Fontes Archaeologici Hungariae').

[6] Recueil général des Mosaïques de la Gaule, Paris, CNRS, Xème supplément à 'Gallia': par H. Stern, tome I (Gaule Belgique), fasc. 1, 2 et 3 (1957, 1960 et 1963) et tome II (Gaule Lyonnaise), fasc. 1 (1967); – par H. Stern et M. Blanchard-Lemmée, tome II, fasc. 2 (1975); – par J. P. Darmon et H. Lavagne, tome II, fasc. 3 (1977); – par H. Lavagne, tome III (Gaule Narbonnaise), fasc. 1 (1979). – Sous presse; tome III, fasc. 2, par J. Lancha; – tome IV (Aquitaine), fasc. 1, par C. Balmelle et X. Barral. – En préparation: tome I, fasc. 4, par M. Blanchard-Lemee et J. P. Darmon; – tome IV, fasc. 2, par C. Balmelle; – tome III, fasc. 3, par M. Dampeine, et fasc. 4, par H. Lavagne.

Ce travail est prématuré enfin, parce que même les volumes parus des corpus laissent ouverts plus de problèmes qu'ils n'en résolvent, notamment pour ce qui est de la datation des mosaïques, qu'une faiblesse coupable refuse bien souvent de soumettre à une critique véritablement exigeante: on s'habitue à des critères stylistiques pas toujours sûrs pour ce qui est de l'établissement des chronologies relatives, encore moins sûrs s'agissant de la mise sur pied d'une chronologie absolue; à des rapprochements insuffisamment précis, et qui ne seront pertinents que le jour où d'innombrables vérifications auront été faites au moyen d'enquêtes nouvelles et de sondages rigoureux.

Il faudrait, pour qu'une synthèse soit véritablement satisfaisante, qu'elle soit l'œuvre d'un homme qui aurait parcouru tous les sites de l'Occident romain, qui aurait engrangé dans sa photothèque tous les pavements inédits, qui aurait dépouillé toutes les revues locales et régionales, qui aurait eu enfin l'autorisation, la possibilité, les moyens et le temps de faire exécuter dans une dizaine de pays des centaines de sondages de contrôle, d'en étudier les données, d'en tirer les conclusions. En somme de faire à soi seul ce que des dizaines d'équipes archéologiques, dans ces pays, sont – ou ne sont même pas encore – entrain de faire: avoir présent à l'esprit et dans ses fiches les données d'ensemble d'un corpus parfait des mosaïques de tout l'Occident romain. Plusieurs années de travail ne m'ayant permis que d'explorer une part de la seule Gaule Lyonnaise, il va de soi que je ne suis pas cet homme là.

Les lignes qui suivent ne seront donc qu'une vue subjective, partiale, partielle, sur la question évoquée par le titre, question bien trop ambitieuse en vérité. Elles ne seront qu'une série de réflexions suggérées par les quelques données que j'ai pu réunir sur le sujet, inévitablement fragmentaires, et par l'expérience que dix années de recherches attentives sur quelques mosaïques de Gaule et d'Afrique du Nord m'ont permis d'acquérir, soit bien peu de chose au regard de l'immensité du sujet. Rien ne sera avancé ici qui ne soit du domaine de l'hypothèse, et je m'efforcerai surtout, sans complaisance, de mettre en évidence les incertitudes de notre savoir. Je serai critique: après tout, une démarche socratique dans un domaine qui en a encore peu connu n'est peut-être pas tout à fait inutile.

---

[7] Le corpus italien s'intitule 'Mosaici antichi in Italia', publié par l'Istituto poligrafico dello Stato. Volumes parus: M. L. MORRICONE MATINI, Regione prima, Roma: Reg. X Palatium, Rome 1967. – G. BECATTI, E. FABBRICOTTI, A. GALLINA, P. SARONIO, F. R. SERRA et M. P. TAMBELLA, Regione settima, Baccano: Villa romana, Rome 1970. – M. L. MORRICONE MATINI et V. SANTA MARIA SCRINARI, Regione Prima, Antium, Rome, 1975. – F. BERTI, Aemilia Regione ottava: Ravenna I, Rome 1976. – Présentation générale de l'entreprise par M. L. MORRICONE MATINI, Mosaici antichi in Italia, dans: Quaderni de 'La ricerca scientifica', n° 100, Rome, CNR, 1978. – Sous presse, le volume consacré à la Sardaigne, par S. ANGIOLILLO. – Plusieurs volumes en préparation. – G. BECATTI, Scavi di Ostia IV est à citer ici (cf. infra, n. 15) dans la mesure où il fait de facto partie du Corpus.

[7bis] Bien que l'un et l'autre soient en cours d'élaboration. Pour la Yougoslavie, signalons la parution récente d'un volume consacré aux mosaïques de Slovénie: BOJAN DJURIĆ, Anticni mozaiki na ozemlju SR Slovenije, dans Arheoloski Vestnik 27 (1976), Ljubljana, 1977 (= 1978), avec résumé en français sous le titre 'Les mosaïques antiques sur le territoire de la R. S. de Slovénie', et table et légende des planches en français.

II. Remarques critiques préliminaires

Je force sans doute ici le pessimisme. Des réflexions synthétiques, des examens critiques ont eu lieu, notamment ces dernières années à l'occasion du commencement d'édification des différents corpus. Ce sont eux qu'il faut d'abord inventorier et examiner.

L'une des plus anciennes tentatives de synthèse touchant un aspect de l'histoire de la mosaïque demeure, à bien des égards, la meilleure, et reste le point d'appui des études concernant, dans ce domaine, l'Occident romain: c'est le travail fondamental de Miss M. E. BLAKE sur la mosaïque de l'Italie antique, paru en trois livraisons entre 1930 et 1940[8]. Encore ne s'agit-il que d'une région de l'Empire (il n'existe encore d'histoire générale ni de la mosaïque romaine dans son ensemble, ni de cet art dans l'Occident romain, si l'on excepte quelques articles d'encyclopédie, nécessairement rapides[9]), mais, il est vrai, d'une région essentielle. La masse de la documentation brassée y est considérable, l'effort critique rigoureux, la documentation présentée très abondante. Mais, quels que soient le respect et la reconnaissance que l'on doive nourrir à l'égard de cette œuvre, à laquelle il est légitime que l'on continue à se référer[10], on ne doit pas cependant oublier pour autant ses limites, inévitables. Ces limites tiennent au fait même qu'il s'agissait d'une œuvre pionnière: Miss BLAKE a eu nécessairement à traiter d'une quantité de documents dont la datation était au départ très incertaine; l'archéologie italienne ayant été la première, dans ce domaine comme dans les autres, à mettre au jour des monuments, ceux-ci l'ont été, durant plus de cent cinquante ans, sans méthode, sans souci de précision historique: pour réaliser cette première synthèse, il fallait brasser une foule d'objets sur la découverte desquels on ne savait souvent rien, ou presque, et qui se trouvaient définitivement arrachés à tout contexte archéologique, tapissant ici le fond d'une fontaine de la Villa d'Este, pavant là les salles du Quirinal, du Vatican ou du Latran; l'observation stratigraphique n'existant pas, il était bien rare que des fouilleurs particulièrement scrupuleux eussent relevé des indices de datation externes; quant à la datation par comparaison, elle se trouvait être extrêmement précaire, par définition, antérieurement à toute réflexion d'ensemble. De plus, la synthèse de Miss Blake a été faite antérieurement à toute mise en œuvre du corpus italien, à toute publication exhaustive d'Ostie ou d'Aquilée, antérieurement aussi à la découverte ou à la publication de sites aussi importants que Piazza Armerina ou Morgantina, en Sicile, ou encore que Desenzano, en Italie du Nord. Il est donc impossible de considérer cette œuvre pionnière comme une synthèse définitive, notamment en ce qui concerne les périodes tardives, qui sont celles pour lesquelles nos connaissances se sont le plus renouvelées. De fait, la première partie, qui concerne l'histoire de la mosaïque italienne des origines jusque vers la fin du Ier siècle après J. C., a, dans une large mesure, valeur d'acquisition définitive: c'est qu'elle s'appuie avant tout sur le matériel de Pompéi, qui avait le triple avantage d'être très abondant, très bien connu, et daté en bloc, de façon irrécusable, d'avant 79 après J. C.; de plus, le site avait été suffisamment scruté pour que l'on puisse caractériser assez nettement des étapes dans cet ensemble portant sur environ deux siècles; et enfin, il était possible de rassembler, autour de cet important noyau pompéien, des pavements de Rome, de Tarente, d'Aquilée, etc., et de dessiner avec suffisamment de précision, dès alors, le visage de la mosaïque italienne au dernier siècle de la République et au premier siècle de l'Empire. Les choses étaient déjà beaucoup moins aisées s'agissant du second siècle: désormais, le point d'appui pompéien manquait, et l'on risquait d'entrer dans le domaine des datations arbitraires, dérivant plus souvent d'habitudes héritées du passé que de données objectives et irréfutables a partir desquelles construire. Du moins trouvait-on, pour cette époque, l'ensemble imposant et, jusqu'à preuve du contraire, bien daté des pavements en mosaïque de la Villa Hadriana à Tivoli[10bis]; mais le site d'Ostie n'était pas encore étudié d'assez près, et désormais, à Rome et dans l'Italie entière on trouvait nombre de pavements pour lesquels l'attribution au IIème siècle après J. C. était plus souvent due au prestige de la dynastie des Antonins qu'à des arguments véritables: d'où le danger permanent de pétitions de principe, des pavements s'attirant l'un l'autre au IIème siècle du fait de leurs ressemblances, mais à partir de données dont on ne soulignait pas toujours le caractère douteux. La troisième livraison de Miss Blake est encore plus sujette à caution pour ces mêmes raisons: avec le recul du temps, on sent très bien aujourd'hui qu'elle a eu tendance à attribuer au IIIème siècle tous les pavements qui paraissaient 'tardifs', étant implicitement admis que la mosaïque du IVème siècle ressortissait désormais à un art paléochrétien qu'elle n'aborderait pas; or il est difficile aujourd'hui de ne pas considérer que plusieurs des mosaïques que Miss Blake attribuait au IIIème siècle sont en réalité de beaucoup postérieures: ainsi le célèbre pavement aux gladiateurs de la Villa Borghese, et on pourrait multiplier les exemples. Les documents bien datés par des critères externes se faisaient rarissimes: même les tableaux figurés des thermes de Caracalla, qui sont peut-être de véritables portraits d'athlètes victorieux, ont été sujets à controverse pour ce qui est de leur datation,

---

[8] Dans: Memoirs of the American Academy in Rome: The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire, au t. VIII (1930). – Roman Mosaics of the Second Century in Italy, au t. XIII (1936). – Mosaics of the Late Empire in Rome and Vicinity, au t. XVII (1940).

[9] Parmi les plus récents, citons: E. KITZINGER, G. CH. PICARD et al., dans: Encyclopedia of World Art, t. X, s. v. Mosaics, col. 324–358 (Venise–Rome, 1965). – D. LEVI, dans: Enciclopedia dell'Arte Classica e Orientale, s. v. Mosaico, pp. 209–240 (Rome, 1963). – M. L. MORRICONE MATINI, dans: Enciclopedia dell'Arte Classica e Orientale, suppl. 1970, s. v. Mosaico, pp. 504–531 (Rome, 1973). – H. STERN, dans: Encyclopaedia Universalis, s. v. Mosaïque, pp. 368–371 (Paris, 1972).

[10] Ainsi, par exemple, J. LANCHA, lorsqu'elle étudie les origines des motifs géométriques attestés à Vienne (Isère) (cf. ci-dessous n. 27).

[10bis] S. Aurigemma, Villa Hadriana, Rome, Istituto Poligrafico dello Stato 1962.

et il n'est pas sûr du tout qu'il faille les attribuer au premier état de ces thermes[11]. En réalité, beaucoup d'incertitudes demeurent dans la chronologie relative, et surtout dans la chronologie absolue des mosaïques d'Italie telle qu'elle est établie par Miss BLAKE, pour tout ce qui se situe au delà du milieu du IIème siècle après J. C.

L'Italie a, fort heureusement, bénéficié aussi d'une réflexion synthétique plus récente: ce sont les deux études de G. BECATTI consacrée d'une part à la mosaïque en noir et blanc, d'autre part à la mosaïque polychrome en Italie[12]. Grâce à elles, on a mieux perçu l'originalité de Rome et du Latium, l'importance et la qualité, jusque très tard dans le troisième siècle, des grandes compositions figurées en noir et blanc; on s'est rendu compte avec beaucoup plus de netteté non seulement de la survie, mais de la grande virtuosité de l'art de la mosaïque dans l'Italie et la Sicile du IVème siècle après J. C., de Desenzano[13] à Sainte-Constance[14] et d'Ostie[15] à Piazza Armerina[16], qui, depuis Miss M. E. BLAKE, avaient profondément renouvelé notre approche de la basse antiquité dans le domaine qui nous intéresse. On doit cependant constater que G. BECATTI, parmi les hypothèses possibles, privilégie, en règle générale, les datations hautes, fidèle en cela à la tradition mise en place par M. E. BLAKE: on pourra, par exemple, se demander s'il est vraiment possible de faire remonter aussi haut que le début du IIIème siècle la mosaïque marine de Baccano, dont l'esthétique rude paraît bien étrangère aux raffinements de l'art sévérien[17]. En outre, lorsqu'il se trouvait en présence d'une mosaïque polychrome étroitement apparentée à l'art d'autres provinces occidentales (songeons à la mosaïque dionysiaque du Palazzo Sora aujourd'hui exposée dans le vestibule du Musée du Vatican[18], si 'africaine' d'aspect), G. BECATTI ne pouvait manquer de faire dépendre la datation de mosaïques italiennes de considérations chronologiques extérieures à l'Italie. Or c'était vouloir éclairer *obscurum per obscurius*[19].

---

[11] Cf. B. NOGARA, I Mosaici antichi conservati nei Palazzi Apostolici del Vaticano e del Laterano, Milan, 1910, p. 2.

[12] G. BECATTI, Alcune caratteristiche del mosaico bianco-nero in Italia, dans: La Mosaïque gréco-romaine, Paris, C. N. R. S., 1965, pp. 15–27. – ID., Alcune caratteristiche del mosaico policromo in Italia, dans: La Mosaïque gréco-romaine II, Paris, J. Picard et CNRS, 1975, pp. 173–192.

[13] E. GHISLANZONI, La Villa romana in Desenzano, Milan, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1962.

[14] Cf. en particulier H. STERN, Les mosaïques de l'Eglise de Sainte-Constance à Rome, dans: Dumbarton Oaks Papers, n° 12, Cambridge (Mass.), 1958, p. 157–218.

[15] G. BECATTI, Scavi di Ostia IV, Mosaici e pavimenti marmorei, Rome, Istituto Poligrafico dello Stato, 1961 (2 vol.).

[16] On retrouvera l'abondante bibliographie relative à ce site en partant de deux études récentes: A. CARANDINI, G. PUCCI, P. PENSABENE, La Villa del Casale a Piazza Armerina, problemi, saggi stratigrafici ed altre ricerche, dans: MEFRA 83 (1971), pp. 141–281. – S. SETTIS, Per l'interpretazione di Piazza Armerina, dans: MEFRA 87 (1975), p. 873–994.

[17] Mos.Ant.It., Baccano, cité, n° 25, pl. XIX–XXI. – Voir aussi G. BECATTI, dans: Mosaïque gréco-romaine II (cité supra, n. 12), p. 186 et pl. LXIII.

[18] Reproduite, entre autres, dans: Mos.Gr.Rom. II, pl. LXI, 1.

[19] G. CH. PICARD a souligné ces incertitudes précisément à propos des mosaïques d'Afrique

En effet, pour le reste de l'Occident romain, la chronologie des mosaïques est bien plus incertaine encore qu'elle ne l'est pour l'Italie. Non que les tentatives de synthèse fassent défaut et ne soient intrinsèquement de grande qualité. Mais elles ne portent, en général, que sur des ensembles limités, et les conclusions qui s'en dégagent non seulement demeurent hypothétiques, mais ne concordent pas entre elles.

Certes, l'état des choses est relativement plus satisfaisant lorsque l'on a affaire à des provinces de dimensions restreintes, où l'implantation romaine commence relativement tard, et pour lesquelles une organisation suffisamment bonne de la recherche archéologique a, depuis de nombreuses années, permis la multiplication de fouilles minutieuses systématiquement publiées. C'est ainsi qu'en Angleterre D. J. SMITH a été en mesure de proposer une vue d'ensemble de la production bretonne de mosaïques aussi bien sous le Haut que sous le Bas Empire, à l'occasion de ses communications aux deux colloques internationaux pour l'étude de la mosaïque antique[20], et de le faire en proposant une chronologie qui, pour être surtout hypothétique, s'appuie souvent, néanmoins, sur les résultats de fouilles bien conduites, où les éléments de datation fournis par le contexte archéologique ont généralement été pris en compte. Il en va de même pour l'ouvrage global que K. PARLASCA a consacré aux mosaïques trouvées en Allemagne[21], encore qu'on soit ici aussi parfois en présence de pavements anciennement découverts, dont la datation ne se fonde pas sur des données de fouille suffisamment connues et précises; d'autre part, le souci de l'auteur a été une présentation aussi exhaustive que possible des pavements d'Allemagne plus que la rédaction d'une histoire de la mosaïque dans ces régions, histoire dont il s'est borné à réunir patiemment les matériaux en vue de leur ultérieure prise en charge.

Pour la Suisse, les choses sont déjà plus complexes. Le corpus systématique très complet de Mme V. VON GONZENBACH[22] fait apparaître l'incertitude des données pour ces pavements si nombreux et assez homogènes, sur un espace relativement restreint: la plupart des datations y sont hypothétiques, et, étant proposées antérieurement à toute élaboration de l'histoire générale de la mosaïque en Occident, elles sont par nature sujettes à réexamen. Cela ne signifie nullement qu'elles ne puissent, en définitive, être retenues: cela signifie simplement qu'elles ne présentent pas de caractère de certitude, dans l'état actuel des connaissances, et que, pour vraisemblables qu'elles puissent être, ces datations ne représentent dans la plupart des cas que des estimations pour lesquelles il existe nécessairement une marge d'erreur possible, ce qu'il faut garder présent à l'esprit chaque fois que l'on en fait état.

---

du Nord et de leur datation, dans 'Les mosaïques d'Acholla', Annales de l'Est, Mémoire n° 22, Paris, de Boccard, 1959, p. 73–97. V. aussi l'article cité ci-dessous en n. 36.

[20] D. J. SMITH, Three fourth-century Schools of Mosaic in Roman Britain, dans: La Mosaïque gréco-romaine, Paris, CNRS, 1965, pp. 95–116. – ID., Roman Mosaics in Britain before the fourth century, dans: La Mosaïque gréco-romaine II, Paris, J. Picard et CNRS, 1975, pp. 269–290, pl. CVII–CXXVIII.

[21] Cf. n. 3.

[22] Cf. n. 4.

Notons que déjà au niveau de ces trois petites régions il n'y a pas forcément concordance entre les conclusions. Les écoles britannique et suisse paraissent plutôt portées à opter plus volontiers pour des datations hautes, sauf preuve évidente du contraire, tandis que l'école allemande semble moins réticente à privilégier les hypothèses de datation basse; le résultat est une certaine disparité dans la période assignée par les uns et par les autres à des pavements, alors même que, d'une province à l'autre, ils présentent des signes de parenté qu'on pourrait prendre pour des indices de contemporanéité.

Pour la Gaule, les choses sont encore plus difficiles. Je puis en parler d'expérience, en tant que membre de l'équipe du CNRS chargée de l'élaboration du 'Recueil Général des Mosaïques de la Gaule' et co-auteur de ce corpus[23]. Etant donné que l'archéologie française ne dispose, même encore à l'heure actuelle, que de moyens insuffisants[24], la plupart des pavements que nous avons à inventorier sont des mosaïques découvertes à des dates anciennes, très largement échelonnées dans le temps, sur des sites dont aucun n'a fait l'objet d'un réexamen systématique à date récente et qui n'ont pas, en leur temps, été publiés dans des conditions capables de satisfaire l'archéologue d'aujourd'hui: isolés de tout contexte dans un musée, parfois entièrement perdus et parvenus à notre connaissance par des dessins inégalement fiables, ces pavements ne permettent, pour ce qui est de leur datation, que des conjectures sujettes à caution. Certes, l'exploration des archives nombreuses (musées, sociétés archéologiques, archives départementales et nationales), l'examen de ce qui a été conservé, permettent de constituer pour chaque pavement des dossiers parfois fort copieux[25] et de resserrer la marge d'incertitude. Et ici aussi, quelques tentatives de synthèse existent. C'est à l'initiateur du corpus français, H. STERN, que l'on doit une réflexion d'ensemble sur un aspect particulier du domaine gaulois, le groupe des pavements dits 'à décor multiple', qui l'a conduit à mettre en évidence l'importance et l'homogénéité d'une 'école rhodanienne' de la mosaïque[26]. Plus récemment, et à sa suite, J. LANCHA a abordé synthétiquement la question des motifs géométriques du site de Vienne (Isère), de leur origine et de leur histoire[27]. Mais ce qui frappe, c'est que leurs conclusions paraissent divergentes en matière de chronologie, aussi bien relative qu'absolue: tandis que H. STERN estime que l'essentiel de la production rhodanienne est à situer vers le Ier tiers du IIIème siècle, J. LANCHA tend à préférer des datations nettement plus hautes, la mosaïque à quadrillage de bandes du Verbe Incarné, à Lyon[28], étant pour elle l'aboutissement de toute une évolution et devant être néanmoins attribuée au troisième quart du IIème siècle. Les remarques et conclusions des deux auteurs sont également dignes d'attention, et c'est en fonction du choix — en dernière analyse arbitraire — que l'on fera en faveur de l'un ou de l'autre que l'on sera amené à attribuer un nouveau pavement de la même famille soit au IIème, soit au IIIème siècle. Et il peut y avoir des choix encore différents: lorsque le découvreur de la mosaïque au Neptune de Besançon, étroitement apparentée aux pavements à décor multiple rhodaniens, croit pouvoir, à partir de données stratigraphiques (peut-être mal interprétées sur le moment), proposer pour ce pavement la fin du Ier siècle[29], rien ne s'oppose, en principe, à sa datation, qui pourtant contredit toutes les opinions exprimées à l'heure actuelle en la matière, puisque les datations actuellement admises sont de toutes façons hypothétiques, et différentes selon les auteurs.

---

[23] Cf. n. 6.

[24] Cette insuffisance de l'effort français en matière d'archéologie, notamment par rapport à celui consenti par ses voisins immédiats d'Europe occidentale, a été particulièrement mise en lumière à l'occasion de la Table Ronde 'La politique de l'archéologie en Europe', organisée par l'U.E.R. d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris I, et tenu à la Maison des Sciences de l'Homme les 4 et 5 avril 1978 (Dossier statistique et cartographique établi par J. CHAPELOT, A. QUERRIEN-MANSUY, A. SCHNAPP, B. WERNER, R. GIMENO, édité par le Centre de Documentation Sciences Humains, 54, Boulevard Raspail, Paris, 1978).

[25] Une de mes expériences les plus fructueuses dans ce domaine a été l'examen de la grande mosaïque de Lillebonne exposée au Musée des Antiquités de Rouen. Cf. à ce sujet mes publications: La mosaïque de Lillebonne, Musée des Antiquités, Rouen, 1976; La mosaïque de Lillebonne, aujourd'hui, dans: Centenaire de L'abbé Cochet – 1975, Actes du Colloque international d'Archéologie, Rouen, 1978, pp. 235–264; Les restaurations modernes de la grande mosaïque de Lillebonne, dans: Gallia 36 (1978), pp. 65–88. Il reste qu'il n'a pas été possible de préciser à moins d'un siècle près (début IIIème – début IVème siècle après J. C.) la datation de cet important chef d'œuvre de la mosaïque gallo-romaine.

[26] H. STERN, Les mosaïques romaines de la Suisse, dans: Journal des Savants, juillet–septembre 1962, pp. 173–185. – ID., Ateliers de Mosaïstes rhodaniens d'époque gallo-romaine, dans: La Mosaïque gréco-romaine, Paris, CNRS, 1965. – ID., Mosaïques de Pont-

On conçoit l'embarras de tout chercheur qui doit s'efforcer d'assigner une date à un pavement. Je prendrai un exemple précis, important puisqu'il s'agit d'une des plus belles mosaïques dont j'aie eu à m'occuper, et qui fait partie de la série à décor multiple, l'une des mieux étudiées: je veux parler de la mosaïque des Chevaux du Soleil de Sens (Yonne)[30]. Par la composition (quadrillage de bandes dont les cases sont chargées de motifs divers, soit en décor couvrant, soit en médaillon circulaire inscrit dans la case), elle était d'emblée à rattacher à la série étudiée par H. STERN[31]; par le détail de l'ornementation, elle présentait de nombreux rapports avec les pavements de l'école rhodanienne; par une particularité très rare de facture des rinceaux (une vrille géométrisée en méandre) elle se rattachait plus précisément à deux mosaïques d'Autun[32], à une mosaïque de la région d'Autun[33], et à la mosaïque au Neptune de Besançon citée plus haut;

Chevron, près d'Ouzouër-sur-Trézée (Loiret), dans: Gallia 25 (1967), pp. 49—65. — ID., Deux Mosaïques de Vienne (Isère), dans: Monuments Piot 56 (1969), pp. 13—43. — ID., Mosaïques de la région de Vienne (Isère), dans: Gallia 29 (1971), pp. 123—149.

[27] J. LANCHA, Mosaïques géométriques, les Ateliers de Vienne—Isère, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1977. — En dernier lieu, cf. H. LAVAGNE, article cité ci-dessous en note 130.

[28] Recueil général des Mosaïques de la Gaule, II, 1, n° 53.

[29] Cf. Gallia 32 (1974), pp. 402—407 et fig. 6, 7, 8.

[30] Recueil général des Mosaïques de la Gaule II, 3, n° 415. — Cf. aussi J. P. DARMON, Sur deux Mosaïques des l'Yonne, dans: La Mosaïque gréco-romaine II, Paris, J. Picard et CNRS, 1975, pp. 307—316, pl. CXXXV—CXLII.

[31] Cf. n. 26.

[32] Recueil général des Mosaïques de la Gaule, II, 2, n° 204 et 229. — Cf. aussi M. BLANCHARD-LEMÉE, Quelques Mosaïques d'Autun, dans: La Mosaïque gréco-Romaine II, cit., pp. 301—306, pl. CXXXI—CXXXIV et pl. F.

[33] Recueil général des Mosaïques de la Gaule, II, 2, n° 300 (Sennecey-le-Grand); pour la mosaïque de Besançon, cf. n. 29.

enfin, par la thématique de l'image centrale, elle renvoyait à divers pavements de Germanie et de Suisse, particulièrement à celui de Münster-Sarmsheim[34] où le thème du char du Soleil était lui aussi traité en médaillon dans une composition à décor multiple, ainsi qu'à la vogue du thème de Sol Invictus en général. Or ces diverses données ne conduisaient pas à des conclusions concordantes: si l'on regardait surtout du côté d'Autun, on plaçait le pavement de Sens au Ier tiers du IIIème siècle, suivant les datations de M. BLANCHARD-LEMÉE, conformes en cela aux hypothèses préférées par H. STERN; si l'on regardait du côté de la Germanie, on était tenté d'aller encore plus avant dans le IIIème siècle, ce qui avait en outre l'avantage de mieux concorder avec la popularisation du thème de Sol Invictus et de rapprocher ce pavement à symbolique impériale de la période même de l'Empire gaulois[35]; si, au contraire, l'on suivait le système proposé par J. LANCHA, ne fallait-il pas, en conséquence, remonter la mosaïque de Sens au IIème siècle, avec l'ensemble des pavements rhodaniens à décor multiple? Ou bien, fallait-il, enfin, suivre les conclusions du fouilleur de Besançon, et remonter jusqu'aux environs de l'an 100, en assumant tous les bouleversements qu'une telle datation aurait entraînés? La réponse n'est pas facile. Elle est même impossible à donner en toute rigueur. J'ai, quant à moi, préféré suggérer, pour le pavement de Sens, une datation au IIIème siècle, en l'assortissant d'un point d'interrogation: mais je ne me dissimule pas qu'il se peut très bien que mon hypothèse ne soit pas la bonne, et que cette mosaïque soit en réalité nettement plus ancienne. Qu'un pavement aussi important et aussi typique que celui des chevaux du Soleil de Sens ne puisse, en toute rigueur, être daté à moins de 150 ans près, en dit long sur les incertitudes qui planent sur l'ensemble de l'histoire de la mosaïque en Gaule.

En Afrique du Nord, la situation n'est pas meilleure, malgré, ici aussi, un certain nombre de synthèses récentes, elles aussi intrinsèquement de grande qualité. G. PICARD, notamment, a mis en évidence l'existence d'un groupe typiquement africain de mosaïques de style fleuri polychrome[36], pour lequel il s'est efforcé de proposer les éléments d'une chronologie relative, ainsi que des points de repères en chronologie absolue; de même, à partir de l'étude d'un de ces motifs à Acholla, il a proposé une vue d'ensemble sur l'histoire d'un motif caractéristique et particulièrement bien représenté en Afrique, celui dit 'à coussins'[37]. De son côté, en publiant la Maison de la Procession dionysiaque d'El Jem[38], L. FOUCHER avait essayé de mettre de l'ordre dans la chronologie des nombreuses mosaïques trouvées dans ce site de Byzacène. Il est certain que ces réflexions, et d'autres – tel l'examen critique des éléments de datation des mosaïques in situ d'Utique[39] – ont grandement contribué à clarifier la chronologie relative de plusieurs séries de pavements. Mais sur les points d'appui de la chronologie absolue traditionnellement admise, il y a malheureusement lieu de fair bien des réserves. Ma thèse est que, dans nombre de cas, les mosaïques d'Afrique du Nord ont été jusqu'à présent datées trop haut, et que cette orientation d'ensemble a nui à l'histoire générale de la mosaïque, en conférant à la production africaine une originalité et surtout une précocité qu'elle n'avait peut-être pas eues en réalité[40], ou du moins pas à un tel degré.

---

[34] K. PARLASCA, op. cit. ci-dessus en n. 3, pl. 84 à 87 et fig. 13 p. 88.

[35] Troisième quart du IIIème s. après J.C.

[36] G. CH. PICARD, Un thème du style fleuri dans la Mosaïque africaine, dans: La mosaïque gréco-romaine, Paris, CNRS , 1965, pp. 125–135.

[37] G. CH. PICARD, Les Thermes du Thiase marin à Acholla, dans: Antiquités Africaines, tome 2 (1968), pp. 95–151.

[38] L. FOUCHER, La Maison de la Procession dionysiaque à El Jem, Publications de l'Université de Tunis, Faculté des Lettres, 1ère série: Archéologie. Histoire, vol. XI, Tunis–Paris, P.U.F., 1963, notamment pp. 101–110.

Si, en effet, l'on examine de près la datation de pavements qui servent véritablement de pivots à la chronologie absolue de plusieurs séries de pavements nord-africains, on s'aperçoit que, la plupart du temps, elle ne résiste pas à l'examen, à rigoureusement parler. On a l'habitude de dater les pavements de style fleuri de la maison de Scorpianus, à Carthage[41], du règne d'Hadrien ou des années qui suivent immédiatement ce règne; on s'appuyerait, pour une fois, sur un critère indiscutable, tiré du contexte archéologique: des briques estampillées du règne d'Hadrien. Examinée de près, l'argumentation s'effrite: ces briques entraient dans la construction d'un égoût passant sous la maison en question; l'allusion du Père Delattre, qui fit ces découvertes à la fin du XIXème siècle[42], est imprécise; on ne sait même pas s'il ne s'agit pas, en fait, d'un remploi: la présence de ces briques ne garantit même pas que la construction de l'égoût soit de l'époque d'Hadrien; encore moins permet-elle de dater la construction de la maison; encore bien moins la confection des pavements eux-mêmes[43]. En réalité, la tradition concernant la date des mosaïques de la maison de Scorpianus relève d'un mauvais usage de ce critère externe de datation: les briques estampillées du règne d'Hadrien ne constituent ni plus ni moins qu'un terminus post quem; elles nous garantissent que les mosaïques qui les ont recouvertes ne peuvent être antérieures à l'année 126, date de l'estampille, ce que personne ne conteste; mais elles ne nous disent pas de combien ces mosaïques peuvent leur être postérieures. Il a été a priori admis, dès l'époque de DELATTRE, qu'elles étaient contemporaines ou de peu postérieures: c'était une pure hypothèse et nullement une certitude. Au contraire, l'examen même de la série des mosaïques de style fleuri par G. PICARD rencontre une difficulté qui peut laisser penser que cette hypothèse (pourtant admise par G. PICARD) n'est peut-être pas la bonne: c'est la ressemblance entre l'exemple de Carthage, qui est placé par l'auteur vers les commencements de la série, et l'exemple de Dougga provenant de la maison de Dionysos et d'Ulysse; or la mosaïque de Dougga, présentée par CL. POINSSOT[44], ne peut être antérieure au règne de Gallien, car elle fait partie d'un quartier de Dougga qui, tout entier, date de cette époque: pour résoudre cette difficulté, G. PICARD invoque le retour au classicisme antonin qui serait le propre du règne de Gallien[45]; l'argument est spécieux, et n'a plus de raison d'être dès lors que l'on se rend mieux compte de l'erreur de raisonnement commise par DELATTRE, puis par les auteurs de l''Inventaire': en réalité, c'est plutôt le rapprochement avec la mosaïque de Dougga qui doit aider à la datation de celle de Carthage; celle de Dougga étant au plus tôt des années 260, c'est dans cette direction qu'il faudrait déplacer le pavement de la maison de Scorpianus, qui serait, dans cette hypothèse, postérieur de plusieurs décennies, sans doute, à la date généralement admise par la tradition (ce qui ménage encore au pavement de Carthage la possibilité d'une large antériorité sur celui de Dougga, antériorité que certaines considérations stylistiques peuvent en effet réclamer)[46].

---

[39] M. Alexander et M. Ennaifer, Quelques précisions à propos de la chronologie des Mosaïques d'Utique, dans: La Mosaïque gréco-romaine II, Paris, J. Picard et CNRS, 1975, pp. 31–39. – Cf. aussi 'Corpus des Mosaïques de Tunisie' cité ci-dessus en n. 2, notamment t. I, fasc. 3, pp. 65–75, et fasc. 1, passim; on est cependant déçu de constater que le 3ème fascicule de ce tome I (Utique, les mosaïques sans localisation précise, et El Alia) se contente, à la fin de chaque notice, d'asséner une datation sans en donner de justification et sans en souligner le caractère constamment hypothétique.

[40] On peut se demander si de brillantes synthèses n'ont pas parfois souffert de ces datations trop hautes souvent attribuées aux mosaïques d'Afrique du Nord. Je pense ici notamment à l'étude d'I. Lavin, The hunting Mosaics of Antioch and their sources, dans: Dumbarton Oaks Papers 17 (1963), pp. 181–286, où pourtant il arrive que les datations de mosaïques africaines soient déjà, à très juste titre, révisées en baisse.

[41] P. Gauckler, Inventaire des Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, II, Afrique proconsulaire, Paris, Leroux, 1910, n° 815 à 819.

[42] R. P. Delattre, Saint-Louis de Carthage: Cathédrale, ancienne Chapelle, Musée, Tunis, 1893, p. 29–31.

[43] Le même problème se pose à propos de la villa de la Course des Néréides à Tagiura (Libye): des briques estampillées du début du règne de Marc Aurèle datent des murs du péristyle, et sans doute aussi les mosaïques du péristyle (mosaïques en noir et blanc à quadrillage de lignes de carrés sur la pointe tangents, avec éléments de 'décor multiple' sur le côté, dont les cases sont définies par une tresse en noir et blanc et portent des motifs de bouclier d'écailles, de composition d'étoiles à 4 pointes tangentes, etc.); faut-il pour autant dater de la même époque la mosaïque de la Course des Néréides elle-même (à décor figuré polychrome, très proche par le style du dessin et l'emploi des couleurs de mosaïques aussi tardives que le cortège marin de la Maison des Dioscures à Ostie) ou le motif de svastikas et cercles qui lui

---

est contigu (très proche, par le canevas et son traitement, de tel pavement de la Maison des Augustales d'Ostie, attribué par G. BECATTI aux alentours de 300 ap. J. C.)? Cf. A. DI VITA, La villa della Gara delle Nereidi presso Tagiura, un contributo alla storia del Mosaico romano, Tripoli, 1966 (diff. L'Erma di Bretschneider, Rome), notamment p. 20, p. 63 et pl. III a et pl. VII.

[44] Cf. CL. POINSSOT, Les ruines de Dougga, Tunis, 1958, p. 46–47. – ID., Quelques remarques sur les mosaïques de la Maison de Dionysos et d'Ulysse à Thugga (Tunisie), dans: La Mosaïque gréco-romaine, Paris, CNRS, 1965, p. 219–231. – Reproduite ibid. par G. CH. PICARD, art. cit. fig. 10. Cf. ici pl. XXXVI, fig. 64.

[45] «La datation à l'époque de Gallien de la maison d'Ulysse à Thugga est particulièrement intéressante; elle nous permet en effet d'attribuer ces imitations à la tendance passéiste et classicisante, qui triomphe dans tout l'art de ce temps» (G. CH. PICARD, ibid., p. 132).

[46] G. CH. PICARD, ibid. p. 128, a attiré l'attention sur une troisième mosaïque, étroitement apparentée à celle de Carthage comme à celle de Dougga: c'est la mosaïque de Gammarth aujourd'hui au British Museum (R. P. HINKS, Catalogue of Pictures and Mosaics in the British Museum [London 1933] p. 78, n° 18b et fig. 26) que nous reproduisons ci-dessous, pl. XXXIX, fig 69. Elle est sans doute à situer plus près de l'exemple en provenance de la maison de Scorpianus; n'étant pas autrement datée, elle n'introduit par elle-même aucun élément nouveau de datation.

Autre point d'ancrage traditionnel en matière de datation absolue de la mosaïque africaine, les pavements des Thermes de Trajan à Acholla[47]. Ici encore, un examen attentif remet les choses au point. La dénomination de ces thermes ne doit pas tromper: elle n'est due ni à la présence d'une inscription ni à la découverte d'un critère externe de datation, mais seulement à une hypothèse de leur inventeur. Or cette hypothèse demeure sujette à controverse, car elle est particulièrement fragile: la conjonction de représentations dionysiaques avec celles de la triade capitoline, qui leur aurait conféré une sorte de valeur officielle, avait fait mettre ces mosaïques en relation avec l'idéologie impériale soit de Trajan, soit de Lucius Verus, nouveaux Dionysos triomphateurs de l'Orient; un rapprochement entre le décor d'une des mosaïques et les peintures pompéiennes du quatrième style avait fait choisir la date la plus haute[48]. Mais le raisonnement achoppe sur plus d'un point: la représentation de la triade capitoline n'est pas une donnée sûre, car le dieu barbu ne porte pas d'attribut qui l'identifie sûrement comme étant Jupiter, et un des trois médaillons manquant complètement on ne peut savoir s'il représentait bien Junon; en admettant la présence de cette triade, on ne peut être certain qu'elle confère aux scènes dionysiaques (par ailleurs très répandues à toute époque) un tel caractère officiel qu'il faille forcément les lier à l'idéologie impériale d'un règne à connotations dionysiaques spécialement marquées; mais même si tel devait être le cas il faut noter que la comparaison avec les peintures pompéiennes du quatrième style est très discutable et que, de toutes façons, puisqu'il faut combler un vide de plusieurs décennies entre l'époque de ces peintures[49] et la date de la mosaïque, on ne voit pas pourquoi il faudrait a priori écarter l'hypothèse de la datation la plus basse – en l'occurrence non seulement le règne de Lucius Verus, mais aussi celui Septime Sévère, lui aussi triomphateur de l'Orient et sectateur fervent de Dionysos. En réalité, tout ce que l'on sait de l'histoire de la mosaïque jusqu'à l'époque d'Hadrien plaide contre l'attribution de celles d' Acholla au règne de Trajan[50]: pour qu'elle soit possible, il faudrait que la Byzacène, région fort obscure au début du IIème siècle, ait été prodigieusement novatrice en matière d'art, et qu'elle ait inventé le style fleuri et un genre tout à fait nouveau de polychromie avant l'Italie et les mosaïstes de la Villa Hadriana (pour ce qui est du style fleuri) ou des thermes d'Otricoli (pour ce qui est du traitement polychrome de grandes scènes figurées); certains ont voulu invoquer, pour conforter ce point de vue, une influence alexandrine qui se serait exercée directement sans passer par l'Italie: c'est une hypothèse gratuite, qu'aucun document en provenance de l'Egypte ne vient appuyer. Tout plaide, au contraire, pour une datation plus tardive de ces mosaïques d'Acholla, en tout état de cause postérieure à celle des pavements de la Villa Hadriana, où il y a tout lieu de penser que le style fleuri prend sa source, sans doute inventé pour l'Empereur lui-même, au moment où, rompant avec la sévérité de l'ère de Trajan, le Graeculus imposait à l'Empire un retour au charme hellénistique, bientôt symbolisé par le type plastique de l' Antinoüs.

---

[47] Cf. note 19.

[48] Au dernier congrès international d'archéologie classique, qui s'est tenu à Londres en septembre 1978, G. Ch. Picard est revenu sur cette question en proposant une comparaison nouvelle avec certains stucs de la Maison Dorée de Néron. Cf. G. Ch. Picard, De la Maison d'or de Néron aux thermes d'Acholla, Monuments Piot, 63 (1980), pp. 63–104.

[49] Ou, maintenant, de celle des stucs néroniens; cf. n. ci-dessus.

[50] C'est par erreur, semble-t-il, que G. Ch. Picard mentionne le Marché de Trajan à propos des origines du style fleuri italien: M. E. Blake, citée en référence, n'y signale aucun pavement apparenté à ce style, mais seulement des mosaïques géométriques en noir et blanc, trés simples et de style sévère.

Quant à la maison de la Procession dionysiaque d'El Jem, qui a été très attentivement étudiée[51] et dont l'attribution aux années 140–160 est généralement acceptée, elle n'est en réalité datée qu'à partir d'une argumentation contestable à tous égards: L. FOUCHER admet comme acquises les datations traditionnelles de la maison de Scorpianus à Carthage et des thermes de Trajan d'Acholla, dont nous venons de voir ce qu'on peut en penser; il s'appuie également sur une attribution des mosaïques de Zliten[52] à l'époque Flavienne, ce qui a été fortement contesté aussi bien par K. PARLASCA que par M. CAGIANO DE AZEVEDO et A. RUMPF, qui les attribuent plutôt au IIIème siècle ap. J. C.; il postule que les pavements les plus anciens du domaine des Laberii à Oudna ne peuvent être postérieurs à 170 ap. J. C., ce qui est loin d'être établi[53]; il admet que la technique des pavements en *opus sectile* «a été abandonnée assez tôt dans tout le monde romain», ce qui s'est révélé inexact, comme le prouvent surabondamment les exemples d'Utique[54], de Carthage[55], de Bulla Regia[56], ou de Piazza Armerina[57], pour ne citer que ces exemples aujourd'hui mieux connus; L. FOUCHER postule également que «la présence de pavements en noir et blanc est . . . un indice d'ancienneté» et que «la bichromie, dans le décor géométrique, paraît avoir été abandonnée au cours du IIème siècle»[58], affirmation démentie aussi bien par des exemples africains (ainsi, à Utique)[59], qu'extérieurs à l'Afrique[60]; il préjuge de l'attribution de la maison de Neptune d'Acholla au règne d'Antonin le Pieux, hypothèse qui paraît aujourd'hui de toutes façons abandonnée[61]; il postule encore que «le style fleuri polychrome qui caractérise l'art de la mosaïque au IIème siècle» «ne se retrouve plus au siècle suivant», ce que l'on ne peut certes pas affirmer[62]; que la plupart des bordures des mosaïques de la maison de la Procession dionysiaque «paraissent avoir été abandonnées vers la fin du

---

[51] L. FOUCHER, La maison de la Procession dionysiaque à El Jem, Publications de l'Université de Tunis, Faculté des Lettres, 1ère série: Archéologie, Histoire, vol. XI, Tunis–Paris, P. U. F., 1963.

[52] La plupart des pièces du difficile dossier de Zliten se trouvaient mentionnées par l'étude déjà ancienne de G. VILLE, Essai de datation de la mosaïque des gladiateurs de Zliten, dans: La mosaïque gréco-romaine, Paris, CNRS, 1965, p. 147–155. Elles sont à nouveau présentées par K. M. D. DUNBABIN, The Mosaics of Roman North-Africa. Studies in Iconography and Patronage, Oxford, 1978. Les incertitudes touchant la datation de ces pavements demeurent entières, et la question mériterait d'être complètement reprise. Cf. aussi J. W. SALOMONSON, La Mosaïque aux Chevaux (cité infra, n. 55), p. 50–52.

[53] K. M. D. DUNBABIN consacre également dans son ouvrage un appendice au domaine des Laberii à Oudna, dont la datation, jamais suffisamment discutée, est aussi une des grandes inconnues de l'histoire de la mosaïque d'Afrique du Nord. La remarquable publication de P. GAUCKLER, Le domaine des Laberii à Uthina, Monuments Piot 3 (1896), p. 177–229 et pl. XX–XXIII, est trop ancienne pour avoir permis une localisation historique suffisamment précise: GAUCKLER partageait l'idée fausse, mais très répandue alors (et que l'on voit encore persister dans maints travaux plus récents), qui voulait que la crise du IIIème siècle ait marqué irrémédiablement l'Afrique, provoquant «dès le milieu du IIIème siècle» «la dispersion des écoles de mosaïstes et la ruine des possesseurs du sol» (p. 228); de ce fait, il pensait proposer une date extrêmement basse en fixant «approximativement au milieu du IIIème siècle» (p. 187) la pose des pavements les plus tardifs de la maison, encouragé en cela par un usage abusif de certaines données de la fouille; les premiers états se trouvaient donc nécessairement placés beaucoup plus haut dans le temps; trouvant ailleurs sur le site une mosaïque qu'un fragment d'inscription remployé comme seuil l'obligeait à dater au plus tôt de la fin du IIème siècle, GAUCKLER décidait arbitrairement d'y voir une production d'origine italienne et en concluait paradoxalement que «l'école des mosaïstes d'Uthina, si florissante et si originale au temps des Antonins, avait décliné au point . . . d'être obligée de recourir, pour des motifs exigeant quelque habileté, à des œuvres d'importation étrangère» (p. 214). Etant donné l'ancienneté et le prestige de sa publication, on conçoit que les idées préconcues et les paralogismes de GAUCKLER aient pu fâcheusement peser par la suite sur l'histoire de la mosaïque nord-africaine.

---

[54] Cf. Corpus des Mosaïques de Tunisie, I, n° 59 (fin IIème ou début IIIème s. ap. J. C., selon les auteurs, enclins à préférer les datations les plus hautes: tessons de la deuxième moitié du IIème s. trouvés sous les fondations de la mosaïque de l'estrade, contemporaine de l'*opus sectile*); n° 84 (deuxième moitié du IVème s. ap. J. C.: monnaie de Constance II trouvée sous la mosaïque 88, contemporaine de l'*opus sectile* n° 84); n° 138 (fin du IIème ou début du IIIème s., au plus tôt: tessons de sigillée claire A trouvés sous le pavement).

[55] L'exemple aujourd'hui le plus connu, celui de la mosaïque aux chevaux, a été très bien daté des environs de 300 ap. J. C.: cf. J. W. SALOMONSON, La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage, Archeologische Studiën van het Nederlands Historisch Instituut te Rome, I, La Haye, 1965.

[56] Par ex., *cella* centrale de la galerie Est de la seconde esplanade monumentale (fin IIème ou début IIIème s.): cf. A. BESCHAOUCH, R. HANOUNE, Y. THEBERT, Les ruines de Bulla Regia (Coll. de l'Ecole française de Rome 28), Rome, 1977, p. 108–109.

[57] La grande 'aula basilicale' axiale est entièrement pavée d'un très riche *opus sectile*: on n'a jamais proposé, pour cet ensemble célèbre, de date antérieure à la Tétrarchie; une datation aux alentours de 315–320 a été préférée, à la suite d'un réexamen complet de la question, et de nombreux sondages, par C. AMPOLO, A. CARANDINI, G. PUCCI, P. PENSABENE, La villa del Casale a Piazza Armerina, problemi, saggi stratigrafici ed altre ricerche, MEFRA, 83 (1971), p. 141–281.

[58] L. FOUCHER, Procession, cit., p. 76.

[59] Par ex., Corpus Tun., cit., n° 201 (IIIème s.), 203 (fin IIème–IIIème s.) etc.

[60] X. BARRAL I ALTET, Les mosaïques romaines et médiévales de la Regio Laietana (Barcelone et ses environs), Barcelone, 1978, en présente, par exemple, plusieurs qui sont datables de la fin du IIème ou du début du IIIème s. (n° 3, n° 102, n° 103 etc.). En Suisse, toute une série cohérente de pavements géométriques en noir et blanc était attribuée aux années 200–250 par V. VON GONZENBACH, op. cit., n° 5. 20, p. 68–69. On pourrait multiplier les exemples.

[61] Mme S. GOZLAN, Les pavements en mosaïque de la maison de Neptune à Acholla-Botria (Tunisie), Mon.Piot. 59 (1974), p. 71–135, exprime, en conclusion, «l'hypothèse que cette villa a été construite et décorée dans les dernières décennies du IIème siècle, peut-être dans les dernières années du règne de Marc Aurèle, soit vers 175–180».

[62] Cf. l'exemple de Dougga cité ci-dessus, n. 44, qui est attribuable au dernier tiers du IIIème siècle. Le style fleuri polychrome se prolonge, même si c'est sous une forme plus chargée, lourde et rigide, jusqu'en plein IVème siècle (cf. l'exemple de Néapolis–Nabeul, Tunisie: J. P. DARMON, Nymfarum Domus [Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain 75], Leyde, Brill, 1980, mos. n° 11, p. 54–57).

IIème siècle» alors qu'on y trouve une bordure de solides – système présent aussi bien au Djebel Oust[63] qu'à Piazza Armerina – très proche d'un motif couvrant d'Althiburos qui, lui, est attribué par M. ENNAIFER au début IVème siècle[64]; que telle façon de traiter les sarments de vigne est caractéristique du IIème siècle[65], alors que c'est celle qu'on peut voir utilisée à Piazza Armerina dans la mosaïque des amours vendangeurs et dans celle de Lycurgue et Ambroisie[66]; que le rendu des volumes dans les représentations animales serait caractéristique du IIème siècle et qu'«au IIIème siècle les mosaïstes africains préfèrent un dessin plus linéaire qui, parfois, donne une impression d'aplatissement», alors qu'on peut citer nombre d'exemples qui démentent tout à fait ce postulat[67]; enfin, L. FOUCHER rapproche les combats d'animaux du grand *oecus*, du tableau en *vermiculatum* de la Villa Hadriana exposé au Vatican, alors que, quelle que soit la datation de ce dernier[68], les deux objets (qui certes ressortissent à un même dispositif iconographique d'origine hellénistique)[69] sont absolument différents par leur facture, leurs dimensions et la technique mise en œuvre.

On voit qu'il est impossible de tenir pour assurée l'attribution de la maison de la Procession dionysiaque au règne d' Antonin le Pieux. Pourtant, lorsque G. PICARD entreprend d'établir la chronologie des mosaïques à motif dit de «coussins»[70], il considère comme acquise la datation de l'exemple provenant de cette maison[71], ainsi que celle d'autres exemples qui sont en réalité sujets à autant d'incertitudes. Il est impossible d'examiner en détail cette question dans le cadre limité de cette revue critique. Disons simplement que la chronologie relative proposée par G. PICARD est, dans son ensemble, convaincante, sauf sur certains points mineurs; mais que sa chronologie absolue souffre beaucoup de l'incertitude qui pèse sur la datation de trop nombreux exemples africains. Un élément nouveau permet d'évaluer, dans ce domaine, la marge d'erreur, au moins en ce qui concerne l'exemple de la mosaïque à coussins d'Althiburos: à partir de son système de comparaisons, G. Picard estimait que celle-ci était «probablement antérieure à la tétrarchie»[72]; or M. Ennaifer, ayant fait déposer la mosaïque et pratiqué un sondage sous le béton de celle-ci, a trouvé à 0,48 m au dessous de ce béton une monnaie de l'époque de Julien l'Apostat (type frappé entre 355 et 361 ap. J. C.)[73]: l'estimation de G. Picard était donc trop haute d'environ un siècle.

---

[63] Cf. M. FENDRI, Evolution chronologique et stylistique d'un ensemble de mosaïques dans une station thermale à Djebel Oust (Tunisie), dans: La Mosaïque gréco-romaine, Paris, CNRS, 1965, p. 157–173, fig. 18. Les datations proposées par l'auteur ne remontent pas plus haut que le début du IIIème siècle, et descendent jusqu'à l'époque byzantine (la question est à revoir: mon sentiment est qu'il s'agit d'un ensemble homogène, probablement de la seconde moitié du IVème siècle).

[64] M. ENNAIFER, La cité d'Althiburos et l'édifice des Asclépiéia, Tunis, Ministère des Affaires culturelles, 1976, pavement n° 52, p. 138 et pl. CLXXII–CLXXIII.

[65] L. FOUCHER, Procession, cit., p. 90, fig. 2.

[66] G.V. GENTILI, La villa Erculia di Piazza Armerina, I Mosaici figurati, Rome, Edizioni Mediterranee, 1959, pl. XLVI et LV.

[67] Remarquable traitement des volumes, par exemple, dans la mosaïque de chasse d'Althiburos, attribuée par M. ENNAIFER aux dernières décennies du IIIème siècle. De même, à Nabeul, le Pégase de la mosaïque n° 25, cf. mon 'Nymfarum Domus', cit., pl. XXXIV, (IVème s.).

[68] Il n'est pas interdit de penser que les tableautins en *vermiculatum* de la Villa Hadriana faisaient déjà partie du décor de la villa républicaine transformée par Hadrien, et remontent en fait à cette époque.

[69] Cf., en dernier lieu, sur une mosaïque de galets d'Erétrie (IVème siècle avant J. C.): PIERRE DUCREY, Fouilles suisses d'Erétrie (Grèce): la maison aux mosaïques, dans: Uni-Lausanne n° 22 (avril 1978), p. 23–31, notamment fig. 10 et 11.

[70] Motif qui correspond aux numéros 383 et 384 du 'Répertoire graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique' publié par l'AIEMA (= Bulletin de l'AIEMA n° 4, 1973).

[71] G. CH. PICARD, Thiase marin (ci-dessus n. 37), p. 117.

Une des rares hypothèses rattachant un ensemble de mosaïques africaines à l'époque des Antonins qui se présente avec une réelle force est celle qui attribue les pavements de la maison d' Asinius Rufinus à Acholla[74] au règne de Commode: encore convient-il de ne pas oublier qu'il ne s'agit que d'une hypothèse, qu'il reste à mettre à l'épreuve des sondages. Elle se fonde sur la convergence remarquable de deux éléments de datation de nature différente: d'un part, une base inscrite, que G. Picard, qui l'a publiée, date avec précision des années 183 à 185 après J. C.; par elle-même, cette inscription, en admettant qu'elle ait été trouvée en place, ne fournit un *terminus ante quem* que pour le pavement à tesselles longues[75] du vestibule, donnant sur le forum, sur lequel la base inscrite reposait, très différent des pavements richement polychromes du reste de la maison; mais, d'autre part, la plus riche de ces mosaïques, pavant l'*oecus-triclinium*, portait en son centre une représentation d'Héraklès d'un type peu fréquent, identique à celui d'une monnaie de Commode précisément frappée en 184. Cette mosaïque présente, dans certains médaillons, des fleurons typiques du IVème siècle, mais il s'agit de restaurations antiques venues remplacer des représentations de travaux d'Hercule, dont la liste, dans l'état actuel, est en effet incomplète; enfin, les maladresses d'exécution de certaines partie du cadre ornemental, en lacis de nœuds d'Héraklès, de la mosaïque dans son état actuel semblent pouvoir être imputées soit au restaurateur antique, soit même au restaurateur moderne: dans son état original, la mosaïque semble avoir été d'une facture particulièrement raffinée, ce qui écarte les objections stylistiques à l'hypothèse de datation présentée par G. Picard. On aurait donc ici, enfin, un point d'ancrage de la datation absolue nettement plus solide que dans la plupart des autres cas: encore faut-il remarquer qu'il ne nous renvoie qu'à la fin du règne de Commode ou, peut-être aussi, aux premières années des Sévères (selon le temps qui sépare l'achèvement des mosaïques de la date d'accession d'Asinius Rufinus au consulat).

Si je me suis quelque peu étendu sur cette question de chronologie touchant la mosaïque africaine, c'est parce qu'elle implique des effets importants sur l'idée que l'on peut se faire de l'histoire de la mosaïque de l'Occident romain, et même de la mosaïque antique en général. Les datations très hautes généralement adoptées – on l'a vu, sans guère d'argument décisif – ont souvent fait croire à une très grande précocité de l'Afrique par rapport au reste du monde romain. Elles ont fait naître l'hypothèse d'une tradition alexandrine (dont rien n'atteste l'existence dans le domaine du *tessellatum*) qui se serait diffusée directement en Tripolitaine et en Byzacène sans passer par l'Italie[76]: cette hypothèse, controuvée par la pauvreté de l'Egypte en matière de mosaïques[77], a été combattue et paraît aujourd'hui abandonnée. Ces datations trop hautes ont malheureusement pesé sur des synthèses aussi remarquables que celles de G. BECATTI[78] ou surtout d'IRVIN LAVIN[79]: en réalité, l'antériorité des grandes scènes de chasse africaines sur celles d'Antioche et d'Orient n'est rien moins que prouvée; et, pour ma part, je serais tenté de dire que ni la chasse d'Oudna[80], ni celle d'Althiburos[81], ni celle d'Utique[82] ne sont à placer plus tôt que les exemples orientaux comparables;

---

[72] Ibid., p. 122.

[73] M. Ennaifer, Althiburos, op. cit., p. 128, 151 et 171. M. Ennaifer attribue la mosaïque en question (le n° 30 de son catalogue) aux années correspondant à la frappe de cette monnaie: ce n'est pourtant qu'un terminus post quem, et rien n'empêche que ce pavement soit encore plus tardif.

[74] G. Ch. Picard, Deux sénateurs romains inconnus, Karthago 4 (1953), p. 119–132.

[75] Il s'agit d'un pavement à tesselles longues polychromes, dessinant un motif très simple de chevrons couvrants, qui peut de toutes façons remonter assez haut dans le temps.

---

[76] Cf., par exemple, L. FOUCHER, Les mosaïques nilotiques africaines, dans: La Mosaïque gréco-romaine, Paris, CNRS, 1965, p. 137–144, particulièrement p. 143, et les réserves exprimées ibid. par TH. KRAUS. Cf. aussi n. suiv.

[77] Cf. dans le présent volume l'étude de Mme J. BALTY consacrée à la mosaïque dans l'Orient romain: La mosaïque antique au Proche-Orient I. Des origines à la Tétrarchie, pp. 347–429. Une mise au point sur les données réelles (assez pauvres) touchant la mosaïque hellénistique et romaine en Egypte a été proposée par K. PARLASCA, Hellenistische und römische Mosaiken aus Ägypten, dans: La Mosaïque gréco-romaine II, Paris, J. Picard et CNRS, 1975, p. 363–369; cf. notamment p. 369 où K. PARLASCA rejette 'le mythe de l'influence alexandrine': «On dit quelquefois que des mosaïques qui n'ont pas de parallèle au début de l'Empire, les mosaïques très discutées de Zliten, par exemple, dérivent de prototypes alexandrins, jusqu'à présent inconnus; mais il n'existe aucune preuve d'une telle influence, et les motifs dits alexandrins en Tunisie ou en Tripolitaine, sont du même genre que ceux d'Italie ou des autres provinces de l'Empire». On attend dans ce domaine les travaux à paraître de W. DASZEWSKI.

[78] Il ne s'agit pas de contester la permanence durable du goût italien pour le noir et blanc jusque dans le IIIème siècle avancé (surtout à Rome et dans la région); pourtant, il n'est pas du tout certain que les nombreuses et riches expériences italiennes en matière de polychromie (mentionnées par G. BECATTI dans son étude, cf. ci-dessus, note 12), dont plusieurs, importantes, paraissent bien datées du IIème s. ap. J. C., soient postérieures aux premières grandes réalisations africaines dans ce domaine.

[79] Cf. ci-dessus, note 40. Il ne s'agit pas, ici, de contester la possibilité d'une antériorité des expériences africaines dans ce domaine, mais de dire que bien des datations traditionnellement admises pour la mosaïque africaine ont souvent pu faire paraître cette antériorité plus grande, plus évidente ou plus assurée qu'elle n'est en réalité.

[80] Il est hautement vraisemblable que ce «rectangle de triclinium» (pour imiter l'expression de R. REBUFFAT) appartient à une des phases les plus tardives de l'histoire de la maison des Laberii. Sur Oudna, cf. ci-dessus, note 53.

[81] M. ENNAIFER, cit. (cf. ci-dessus, note 64), attribue la grande mosaïque de chasse d'Althiburos à la phase A du 2ème état de l'édifice des Asklépiéia, c'est à dire aux dernières décennies du IIIème siècle. Mais il n'est pas exclu, en réalité, qu'elle puisse être contemporaine de la mosaïque à coussins (après les années 355–361 ap. J.C.) (cf. mon compte rendu de l'ouvrage de M. ENNAIFER, dans le Bulletin de l'AIEMA, n° 7 [1978], p. 324–329).

[82] Corpus des Mosaïques de Tunisie, I, cit., fasc. 3, n° 279, pl. XIX et XXXIX. Cette mosaïque absidale est attribuée par les auteurs, sans aucune argumentation, à la première moitié du IIIème siécle ap. J. C.

bien au contraire, pour ce qui est de cette dernière, le traitement du fond en écailles monochromes, la grande parenté de réalisation des animaux, la conception générale du tableau, font bien plutôt opter pour la contemporanéité avec, par exemple, la grande scène de chasse du Triclinos à Apamée[83]: on voit qu'ici encore je n'hésite pas à penser que la tradition concernant la datation de certains pavements africains se trompe d'un bon siècle, si ce n'est plus. Et s'il faut vraiment renoncer à bon nombre de datations hautes en Afrique, c'est tout l'éclairage de l'histoire de la mosaïque romaine qui change: l' Afrique n'est plus, à bien des égards, l'inventrice originale qu'on avait cru; tout en gardant, bien sûr, une personnalité et une qualité que personne ne songe à discuter, et qui est manifeste, elle rentre néanmoins dans le rang, en laissant même, sans doute, dans certains domaines, la priorité à d'autres, par exemple à l'Italie d'Hadrien pour ce qui est de l'invention du style fleuri. En réalité, cette question des priorités est très difficile: une fois abandonnées les illusions de certitude trop souvent entretenues par la tradition, il faut se contenter de saisir une évolution globale, à très larges traits, pour l'ensemble de l'Occident romain, sans qu'on puisse préciser l'antériorité ou l'influence à tel moment de telle région, – sinon, parfois, de l'Italie, ce qui ne doit pas étonner. Pour préciser nos connaissances, il faut que l'édification du *corpus* soit l'occasion d'une vaste entreprise de réexamen, aussi bien par le collationnement de toutes les données déjà acquises que, surtout, par la multiplication des sondages et la prise en compte des données nouvelles, qui, on l'a vu par l'exemple d'Althiburos, modifient parfois radicalement les idées reçues en matière de datation.

Avant de proposer une esquisse générale, dont je répète qu'elle est nécessairement arbitraire et ne reflète qu'un point de vue particulier parmi plusieurs reconstructions possibles du passé, je dirai d'un mot que la question de la datation des pavements ibériques est tout aussi problématique que celle des mosaïques des autres provinces de l'Occident. Ici aussi les données précises sur le contexte archéologique manquent cruellement pour la plupart des découvertes, qui remontent souvent au XIXème ou au début du XXème siècle. Parmi les synthèses récentes sur le sujet, celle de X. BARRAL I ALTET[84] ne manque pas de souligner les vastes zones d'incertitude et d'indiquer que «nous sommes encore très loin de pouvoir tracer une histoire de la mosaïque péninsulaire, tant que des corpus exhaustifs par site et par région n'auront pas été publiés»[85]. C'est donc conscients de la fragilité de nos connaissances actuelles qu'il convient d'aborder la tentative de synthèse qu'il me faut maintenant présenter.

---

[83] J. BALTY, La grande mosaïque de chasse du Triclinos d'Apamée, Bruxelles, Centre belge de Recherches archéologiques à Apamée de Syrie, 1969. Notons que, de son côté, J. BALTY a considérablement remonté dans le temps la datation de cette mosaïque: elle a parfaitement prouvé que l'inscription en mosaïque datée de 539 «est absolument indépendante de la représentation des scènes de chasse et ne peut en aucune façon la dater», (p. 29) et que l'exécution du pavement était à placer vers le dernier quart du IVème siècle.

[84] X. BARRAL I ALTET, Anthologie de la Mosaïque ibérique, dans: Mosaïques décors de sols, Les Dossiers de l'Archéologie, n° 15 (mars–avril 1976), p. 57–68.

[85] Ibid., p. 58.

III. L'Italie et les provinces occidentales jusqu'à Hadrien

1. Epoque républicaine

On peut d'abord regrouper un certain nombre d'observations permettant de définir les origines de la mosaïque en Occident. Au point de départ, les très importantes découvertes faites sur le site sicilien de Morgantina:[86] c'est là qu'on a mi au jour les plus anciens exemples connus de *tessellatum*, non seulement de l'Occident, mais de tout le monde antique, antérieurs de plus d'un siècle à ceux de Pergame ou de Délos. Le *tessellatum* de Morgantina, que les données de la fouille situent vers le milieu du IIIème siècle avant J. C., se présente à l'état naissant, et sous diverses formes. Les plus nombreux pavements de ce site sont d'un type très simple: sur un béton au tuileau de teinte rougeâtre (ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui *opus signinum*), des tesselles blanches sont disposées de façon à dessiner un décor géométrique rudimentaire, le plus souvent un simple semis; très souvent, il ne s'agit pas de tesselles à proprement parler, mais de petites *crustae* de forme plus ou moins irrégulières, comme dans cet exemple (pl. I, fig. 1), qui ébauche un quadrillage losangé; et parfois, le fond de *signinum* fait place à un fond en *opus figlinum*. Mais il arrive qu'on ait affaire à des motifs plus élaborés: semis de paires de tesselles ou méandres couvrants de svastikas et carrés (pl. I, fig. 2). Enfin plusieurs pavements sont constitués d'un *tessellatum* continu polychrome comportant des motifs géométriques simples déjà présents dans la mosaïque de galets hellénistique (postes, méandres de svastikas, rinceau d'hederae), avec une innovation rendue possible par la polychromie et la forme très régulière des tesselles, à savoir le traitement en relief du motif à méandres de svastikas et carrés, utilisé ici aussi bien en bordure qu'en composition de surface (pl. II, fig. 3 et 4); mais la technique du *tessellatum* est également utilisée, dans trois cas au moins, pour la réalisation de panneaux figurés: l'un, perdu, semble avoir été exécuté avec des tesselles extrêmement petites, selon une technique qui préfigure l'*opus vermiculatum*; un second représentait avec beaucoup de raffinement et de simplicité un bandeau torsadé; le troisième enfin (pl. II, fig. 4) était un tableau mythologique, l'enlèvement de Ganymède par l'Aigle, le premier d'une longue série attestée sous diverses formes tout au long de l'antiquité: il est intéressant de noter dans ce dernier pavement, le plus célèbre de Morgantina, les hésitations de la technique, qui ne peut encore se résoudre à utiliser uniformément des tesselles carrés et use très souvent, aussi bien pour le motif géométrique de la bordure que pour certaines parties figurées, de tesselles longues (particulièrement dans la figuration des plumes de l'aigle), ou même parfois découpe dans le marbre un morceau ayant la forme exacte du détail à représenter (ainsi les testicules de Ganymède), selon un principe qui sera celui de l'*opus sectile*.

---

[86] R. Stillwell, dans: AJA LXXI (1967), p. 247–248, pl. LXXIII, fig. 4. Voir aussi E. Sjöqvist, dans: AJA LXVIII(1964), p. 17, pl. XLV. – La plus fameuse de ces mosaïques est celle du Ganymède: K. M. Phillips, Subject and technique in Hellenistic-Roman mosaics: a Ganymedes from Sicily, dans: The Art Bulletin, XLII (1960), p. 243–266. Voir ici même, fig. 1 à 4.

Il n'en reste pas moins que les origines du *tessellatum* sont donc à localiser en Occident – c'est du moins ce qu'il semble dans l'état actuel des connaissances –, et sont vraisemblablement à mettre en relation avec l'influence déterminante de la Sicile grecque, et plus particulièrement sans doute de Syracuse, pendant la période hellénistique. C'est très probablement cette influence qui explique l'apparition du *tessellatum* sur *signinum* à haute époque dans d'autres sites d'Occident. Une des découvertes récentes les plus intéressantes dans ce domaine a été la mise en évidence de la présence de cette technique à Kerkouane[87], dans le Cap Bon tunisien, petite ville de mouvance carthaginoise sans doute très ouverte, dès le IIIème siècle avant J. C., à tout ce qui pouvait venir de Sicile: on y a trouvé, outre un signe de Tanit réalisé en *tessellatum* blanc *opus signinum*, un décor géométrique très simple en semis de tesselles, réalisé selon la même technique, qui ornait l'entrée d'un petit édifice à trois *cellae* d'usage vraisemblablement cultuel. Les dates assignées à ces restes africains (fin du IIIème ou début du IIème siècle avant J. C.) font plutôt penser à une influence de la Sicile toute proche, plutôt que le contraire, car les plus anciens documents siciliens sont nettement antérieurs; mais le site même de Carthage n'a pas dit son dernier mot, et il ne peut être a priori exclu qu'on y découvre un jour des traces d'un *tessellatum* de même type tout aussi ancien que les exemples de Morgantina. Il faut, certes, attendre beaucoup, dans ce domaine, des fouilles internationales actuellement conduites sur ce site: il reste que, pour l'instant, si de beaux restes de *tessellatum* sur *signinum* viennent d'être mis au jour à Carthage[87bis], ils ne paraissent pas antérieurs à ceux de Kerkouane. C'est donc Morgantina qui conserve jusqu'à présent le privilège de la plus grande ancienneté, et cette antériorité vient confirmer un témoignage littéraire, celui d'Athénée, qui semble indiquer que c'est de Syracuse qu'est venue la technique du *tessellatum*[88].

Les exemples italiens les plus anciens sont eux aussi nettement postérieurs à ceux de Sicile: ceux inventoriés dans Rome et alentours par Mme Morricone Matini ne sont pas antérieurs au second siècle avant J. C.[89]. Il est significatif que l'introduction de ces techniques ornementales soit contemporaine du regain de l'hellénisme à Rome à l'époque des Scipions[90]: les origines du *tessellatum* dans la mouvance romaine à l'époque hellénistique sont à chercher en direction de la Grande Grèce, peut-être, et en tous cas de la Sicile, comme c'était sans doute le cas pour l'introduction de ces mêmes techniques dans l'espace carthaginois.

---

[87] M. Fantar, Pavimenta punica et signe dit de Tanit dans les habitations de Kerkouane, dans: Studi Magrebini 1 (1966), p. 57–65. – P. Cintas, Le signe de Tanit, interprétation d'un symbole, dans: Archéologie vivante, déc. 1968–févr. 1969, p. 4–15. – J. P. Morel, Kerkouane, ville punique du Cap Bon: remarques archéologiques et historiques, dans: MEFR 81 (1969), p. 473–518. – P. Cintas, Manuel d'Archéologie punique, II: La civilisation carthaginoise, les réalités matérielles, Paris, J. Picard, 1976, p. 93–95.

[87bis] CEDAC Carthage, Bulletin n° 1, Tunis, Septembre 1978, p. 6 (fouilles de la mission allemande) et p. 14 (fouilles de la mission française).

[88] Athénée, V, 206d–209e, particulièrement 207c–d.

[89] M. L. Morricone Matini, Pavimenti di signino repubblicani di Roma e dintorni (Mosaici antichi in Italia, Studi monografici n° 1), Rome, Istituto poligrafico dello Stato, 1972.

Tout naturellement, on peut s'attendre à retrouver de très anciens pavements dans d'autres sites d'antique présence grecque en Occident. De fait, le site d'Ampurias a livré des vestiges significatifs de *tessellatum* sur *signinum* dessinant des structures géométriques simples et comportant parfois des inscriptions de bienvenue écrites en grec[90bis], mais jusqu'à présent rien de ce qui y a été découvert ne paraît antérieur aux exemples romains ou carthaginois. Il en va de même pour les plus anciennes traces de cette technique trouvées dans le sud de la Gaule, par exemple à Nîmes ou à Glanum[90ter].

Cette période, encore très obscure, des origines de la mosaïque en Occident couvre donc plus d'un siècle, entre le milieu du IIIème et la seconde moitié du IIème siècle avant J. C. Mais la période suivant immédiatement ces débuts offre d'emblée une riche moisson: il existe, entre la fin du IIème siècle avant J. C. et l'époque augustéenne, toute une série de documents qui permettent de dessiner à grands traits les aspects principaux de l'art du décor des sols en Occident durant les dernières décennies de la République et les premières de l' Empire. Il n'est pas étonnant que cette moisson ait été récoltée principalement en Italie, à Rome même et surtout en Campanie grâce à la conservation exceptionnelle de ses sites. Mais plusieurs sites provinciaux déjà florissants à l'époque de Marius, de Sylla ou de César, en ont livré des vestiges, et en recèlent certainement de nombreux qui nous seront livrés un jour.

Le tableau qui se dégage des documents en notre possession – principalement en provenance du site de Pompéi[91] – peut être, pour cette période, décrit à grands traits de la façon suivante. D'une part, l'usage des pavements de *signinum* ornementé soit de tesselles soit de *crustae* (fragments de marbres irréguliers ou réguliers de plus grande dimension) paraît très répandu durant cette période: non seulement le nombre d'exemples de ce type de sols est grand, particulièrement à Pompéi ainsi qu'à Rome et alentour[92], mais on voit son décor s'enrichir et se diversifier: semis de tesselles, de *crustae* et de croisettes voisinent avec des motifs de quadrillages droits ou losangés et des systèmes couvrants de méandres de svastikas et de carrés, les bordures étant bien souvent constituées elles aussi d'un méandre de svastikas; on rencontre également, toujours sur *signinum*, et réalisées en tesselles blanches, des compositions d'écailles, de cercles, ainsi que des structures centrées en bouclier d'écailles comportant en écoinçons des motifs de palmettes ou de dauphins[93], ou encore des motifs couvrants de nids d'abeille (pl. III. fig. 5). Cette technique, particulièrement en faveur à la fin du 2ème et au début du Ier siècle avant J. C. (elle est seule employée, par exemple, pour décorer les sols de la villa républicaine d' Anzio)[94], a connu des prolongements jusqu'au Ier siècle de notre ère, puisqu'on en trouve des exemples contemporains du 4ème style de peintures à Pompéi.

---

[90] P. Grimal, Le Siècle des Scipions: Rome et l'hellénisme au temps des guerres puniques, Paris, Editions Montaigne, 1953. – F. Coarelli, L''Ara di Domizio Enobarbo' e la cultura artistica in Roma nel II secolo A. C., dans: Dialoghi di Archeologia, 3 (1969), p. 1–67.

[90bis] M. Almagro, Las Inscripciones Ampuritanas Griegas, Ibericas y Latinas, Monogr. Amp. II, Barcelone 1952. – E. Ripoll Perello, Ampurias. Descripción de las ruinas, Barcelone, 1973.

[90ter] H. Lavagne, Recueil III, 1 (cité ci-dessus note 6) présente d'intéressants exemples en provenance d'Avignon (n° 23), Orange (n° 38), Saint Paul-Trois-Châteaux (n° 101), Bonnieux (n° 210). – Sur Glanum, cf. H. Rolland, Observations sur les mosaïques de Glanum, dans: A. E. Arq., XXV, 1952. – Id., Fouilles de Glanum (Saint-Rémy de Provence), Paris, de Boccard, 1946 (Ier supplément à 'Gallia'). – Pour Nîmes cf. Espérandieu, cité ci-dessous, note 126.

[91] E. Pernice, Pavimente und figürliche Mosaiken, tome VI de 'Die hellenistische Kunst in Pompeji', Berlin 1938.

[92] Cf. ci-dessus, note 89.

L'usage du *tessellatum* pur est, dès le début de cette période, lui aussi présent en Italie, sans qu'on puisse suivre encore son cheminement, soit directement à partir des pratiques siciliennes, soit par l'intermédiaire des étapes égéennes du *tessellatum* hellénistique, de Pergame ou de Délos. Ce qui est certain, c'est qu'il existe une grande parenté dans la nature et la structure du décor entre les exemples italiens des premières décennies du Ier siècle avant J. C., et bon nombre de pavements égéens de la même période. La bichromie est de règle pour le décor de l'ensemble des surfaces des pièces; des bordures très simples (postes, méandres de svastikas, lauriers rudimentaires comme dans tel exemple de la Villa des Mystères (pl. III, fig. 6), ou simples bandes monochromes) entourent un champ parfois entièrement monochrome (le plus souvent blanc), à moins que ce champ ne porte en son centre un panneau qui peut être lui aussi à décor géométrique bichrome; si le champ porte un motif couvrant, il s'agira très souvent d'un semis (de tesselles, de croisettes, de cabochons) (pl. IV, fig. 7).

Mais il arrive très souvent que ce *tessellatum* enserre des parties réalisées selon des techniques qui, pour être voisines, n'en sont pas moins différentes: *opus pseudo-figlinum* bichrome (pl. IV, fig. 8) ou monochrome (pl. V, fig. 9) plus ou moins régulier, ainsi que de nombreuses sortes de semis de *crustae* polychromes, sur *opus tessellatum* ou *pseudo-figlinum* (pl. V, fig. 10 et pl. VI, fig. 11); et surtout il arrive que le petit panneau central plus orné soit constitué par un *emblema* en *opus vermiculatum* polychrome, toujours figuratif, qui forme, dans les riches demeures comme la Casa del Fauno, la partie la plus précieuse du décor des sols.

L'usage des *emblemata* en *vermiculatum* est en effet une des caractéristiques principales du décor des sols des dernières décennies de l'époque républicaine: cette technique très particulière, à laquelle se rattachent les quelques noms de mosaïstes de l'époque, tous grecs, comme le fameux Sôsos mentionné par Pline[95], consistait à exécuter sur un support transportable (généralement de grandes tuiles en terre cuite) des tableautins, réalisés au moyen de minuscules tesselles de pierres de couleur, dont les dimensions étaient de l'ordre du millimètre.

---

[93] M. E. BLAKE, I, cité ci-dessus n. 8: cf. pl. 3, 1 et 3, etc.

[94] M. L. MORRICONE MATINI et V. SANTA MARIA SCRINARI, Antium, cité ci-dessus, note 7.

[95] Hist. Nat., XXXVI, 184.

Le plus célèbre (et le plus grand) de ces *emblemata* est le tableau de la bataille d'Alexandre conservé au Musée national de Naples (pl. VI, fig. 12). Pompéi en a livré beaucoup reproduisant, parfois en plusieurs exemplaires, des sujets se rattachant au thème pictural des *xenia*[96]: colombes posées sur le bord d'une vasque, oiseaux morts avec chaton, coqs de combat seuls ou avec personnages, animaux aquatiques; parfois, ce sont des poncifs mythologiques: combat de Thésée et du Minotaure, inséré dans un *tessellatum* bichrome à motif de labyrinthe, ou encore différents thèmes dionysiaques (Eros au lion, Panthère foulant l'*hedera*, Silène à l'âne etc.). La liste n'est pas limitative: si l'on admet, comme on le fait parfois, que les tableaux en *vermiculatum* de la Villa Hadriana décoraient primitivement la villa républicaine de Tibur et remontent en fait à cette époque, il faut en particulier ajouter le thème des combats d'animaux, fidèle à un dispositif iconographique attesté dès le IVème siècle avant J. C. dans la mosaïque grecque de galets[97] et repris ici dans l'admirable *vermiculatum* polychrome exposé aujourd'hui au Musée du Vatican. Il n'est pas sûr au contraire que le *vermiculatum* nilotique du temple de la Fortune à Préneste soit d'époque syllanienne, comme on a voulu le dire[98], mais cette possibilité demeure néanmoins; de toutes façons, l'existence de thème nilotiques dans la peinture en *vermiculatum* est attestée à plus haute époque encore par le bel exemple de la Maison du Faune lui aussi exposé au Musée de Naples (pl. VII, fig. 13). Natures mortes animaux, paysages nilotiques, thèmes mythologiques à prédominance dionysiaque: ce qui consituera plus tard l'essentiel des sujets de la peinture en *tessellatum* est déjà présent dans le *vermiculatum* d'époque républicaine, sous l'aspect de ces petits tableaux figurés sertis au centre des pièces dans un *tessellatum* bichrome très sobre.

Cependant il serait faux de croire que la polychrome soit absente du *tessellatum* proprement dit à l'époque républicaine. Au contraire, on peut dire que celui-ci connaît alors une forme spécifique de polychromie dans le traitement d'un certain nombre de motifs décoratifs, présents pour la plupart dans le *tessellatum* égéen d'époque héllenistique: en motif de bordure, c'est surtout le méandre de svastikas en relief, déjà attesté, on s'en souvient, à Morgantina; en motif couvrant, c'est le quadrillage droit ou losangé en relief, dont on retrouve de beaux exemples dans la villa de Lucus Feroniae (pl. VII, fig. 14), qui font partie du groupe des plus anciens pavements de la villa[99]; c'est aussi le motif de chancel, souvent isolé en un panneau; ou encore le motif des caissons, dont la fortune au Ier siècle avant J. C. – ainsi à Teramo – a été récemment mise en lumière[100]; ce sont aussi parfois des fleurons traités en couleurs, mais il reste que l'usage de la polychromie dans le *tessellatum* orenemental d'époque républicaine et augustéenne paraît la plupart du temps lié à la réalisation de l'effet de relief qui en effet nécessite l'usage de la couleur: en dehors de cela, il ne s'agit que de touches discrètes sur des motifs de peu d'étendue, parfois des motifs de seuil (cf. également pl. VII, fig. 14).

---

[96] L'inventaire en a été dressé, aussi bien en mosaïque qu'en peinture, par J. M. Croisille, Les natures mortes campaniennes (Coll. Latomus n° 76), Bruxelles–Berchem, Latomus, 1965.

[97] Cf. ci-dessus, note 69.

[98] Les principales références récentes touchant les discussions sur la datation du temple de la Fortune à Palestrina sont données par F. Coarelli, article cité ci-dessus en note 90, dans sa note 126, p. 61. La datation du temple lui-même, aussi haute soit-elle (F. Coarelli considère comme décisifs les arguments épigraphiques en faveur d'une datation vers la fin du IIème siècle avant J. C.), n'entraîne pas nécessairement la datation du pavement nilotique, qui semble bien être de toutes façons postérieur à la construction du temple. Sur la mosaïque, les opinions divergent beaucoup: cf. G. Gullini, I mosaici di Palestrina, Rome, 1956 (époque syllanienne); H. von Heintze, Das Heiligtum der Fortuna Primigenia in Präneste, dem heutigen Palestrina, dans: Gymnasium, 63 (1956), p. 526–544 (époque antonine ou sévérienne); F. Villard, dans: Grèce Hellénistique, coll. l'Univers des Formes, Paris, Gallimard, 1970, p. 176–183 et fig. 181–186 (époque syllanienne); G. Amad, Le baiser rituel, Beyrouth, Dar-el-Machreq, 1973, p. 69–72, propose un élément iconographique nouveau en faveur de la datation basse: les frontons curvilignes, plusieurs fois représentés sur la mosaïque, n'apparaîtraient pas dans l'architecture réelle avant la 2ème moitié du Ier siècle après J. C., et ne seraient attestés nulle part dans la peinture pompéienne; il ne s'agirait pas non plus de parties restaurées à l'époque moderne. N'ayant pas personnellement abordé l'examen de ce dossier difficile, je ne me prononcerai pas.

Notons qu'un autre type de sols, étranger à notre propos ici, l'*opus sectile*, ajoute de son côté sa polychromie spécifique au décor des sols dès le début du Ier siècle avant J. C.: la maison du Faune en comportait (pl. VIII, fig. 15), ainsi que la villa des Mystères, et ce type de décor ira s'enrichissant pour déboucher sur les somptueux *opera sectilia* d'époque néronienne[101].

2. Débuts de l'Empire

Peut-on caractériser l'évolution de l'art de la mosaïque en Italie à partir des débuts de l'Empire et jusqu'à l'époque flavienne, telle qu'elle nous est surtout révélée par les sites campaniens, mais aussi désormais, par d'importantes données en provenance de Rome, comme la Maison dite de Livie sur le Palatin, ou d'Ostie, d'Aquilée, etc.?

La nouveauté semble être l'utilisation de plus en plus systématique de décors géométriques couvrants en noir et blanc, décors qui sont de plus en plus complexes et proposent quasiment toutes les structures de base, dont les développements ultérieurs de la mosaïque ne donneront plus que des amplifications ou des variantes. Certes, la maison de Paquvius Proculus à Pompéi reste fidèle à l'emploi discret de la polychromie sur de petites surfaces (p. VIII, fig. 16), et présente dans son *atrium* de petits motifs figurés très originaux (pl. IX, fig. 17) réalisés en *tessellatum* polychrome. Mais la maison dite de Livie sur le Palatin, dès la seconde moitié du Ier siècle av. J. C., comporte déjà un décor de sol noir et blanc où, à côté des habituels semis de tesselles ou de *crustae*, se développent sur toute la surface des pièces des structures géométriques isotropes déjà complexes: nids d'abeille chargés d'étoiles à six pointes, système d'écailles traitées au trait sur fond noir, composition de lignes brisées à degrés, méandres de svastikas traités en lignes de triangles superposés imbriquées avec des lignes de losanges et carrés sur la pointe (pl. IX, fig. 18 et pl. X, fig. 18 bis). Ce genre de système ornemental paraît se généraliser au Ier siècle après J. C., et entraîne une complexité croissante et une prolifération des motifs, dont il est hors de propos ici de dresser l'inventaire, déjà très soigneusement établi par Miss M. E. Blake. Parmi tant d'autres, la maison du Poète Tragique, à Pompéi, en offre de beaux exemples, où apparaissent en même temps de discrètes représentations figurées en *tessellatum* noir et blanc intégrées à la trame géométrique (pl. X, fig. 19); c'est là également que se rencontre un des prototypes du système de panneaux à décors multiples (pl. XI, fig. 20), présent aussi à Herculanum (pl. XI, fig. 21), et promis à une grande fortune en Occident.

---

[99] M. MORETTI et al., dans: Autostrade X, n. 8 (août 1968), Numero dedicato alla villa romana di 'Lucus Feroniae' scoperta durante i lavori per la costruzione dell'Autostrada del Sole.

[100] M. L. MORRICONE MATINI, Mosaici romani a cassettoni del I° secolo a. C., dans: Arch. Class. 17 (1965), p. 78–91.

[101] Cf. par ex. M. L. MORRICONE MATINI, Palatium (cité ci-dessus note 7), pl. XXIX, XXX.

Tout se passe comme si, au premier siècle après J. C., en Italie, la polychromie – mis à part le cas des *opera sectilia* toujours nombreux – se trouvait plutôt réservée aux parois: c'est en effet pendant cette période que l'on voit se développer et fleurir un art très particulier, qui consiste à orner certaines parois verticales – et tout particulièrement un grand nombre de fontaines – d'un revêtement mosaïqué polychrome d'une exceptionnelle richesse, auquel on tend aujourd'hui à réserver l'appellation d'*opus musivum* proprement dit[102]. On ne saurait trop attirer l'attention sur cet important phénomène, non seulement parce que toute une série de structures ornementales sont mises en œuvre à cette occasion, mais aussi parce que la peinture de pierre figurative y a également produit des chefs d'œuvres. On peut penser qu'il existe une filiation entre le *vermiculatum* des époques précédentes et ce très beau *musivum* du Ier siècle après J. C.: la présence, en guise de décors de parois, de tableautins en *vermiculatum*, comme le célèbre Achille à Skyros de la maison d'Apollon à Pompéi (pl. XII, fig. 22), en est sans doute un indice très sûr. Il reste que le *musivum* prend son autonomie en revêtant les fontaines d'un chatoyant décor très original, où l'abondance des lignes courbes rappelle peut-être l'ondulation miroitante des eaux (pl. XII, fig. 23), et en intégrant à ce décor des motifs figurés polychromes, témoin telle tête océanique d'un genre nouveau en mosaïque (pl. XIII, fig. 24). L'exemple le plus somptueux, peut-être, de ce décor en *musivum* est celui de la maison de Neptune et d'Amphitrite à Herculanum, où le mosaïste s'est exercé à des représentations figurées polychromes (pl. XIV, fig. 25) plus amples que celles jamais réalisées en *vermiculatum*, annonciatrices des futurs développements, encore lointains, de la peinture polychrome en *tessellatum* – tout en produisant des formes ornementales somptueuses, promises elles aussi à une grande fortune ultérieure dans la mosaïque de pavement (pl. XV, fig. 26). De plus grands chefs-d'œuvre encore – sans doute –, le Ier siècle ap. J. C. ne nous a malheureusement laissé que des lambeaux, témoins les restes de *musivum* encore attachés aux parois du nymphée de la Maison Dorée de Néron[103].

---

[102] H. Stern, Origine et débuts de la mosaïque murale, dans: Annales de l'Est 22 (1959) (Etudes d'Archéologie classique 2), p. 101–121. – D. Joly, Quelques aspects de la mosaïque pariétale au 1er siècle de notre ère d'après trois documents pompéiens, dans: La Mosaïque gréco-romaine, Paris, CNRS, 1965, p. 57–73. – H. Lavagne, Le nymphée au Polyphème de la 'Domus Aurea', dans: MEFR 82 (1970), p. 673–721. – F. B. Sear, Roman Wall and Vault Mosaics, Mitt. D. A. Inst., röm. Abt., suppl. 23, Heidelberg, 1977.

Ce qui du moins semble assuré en ce qui concerne la mosaïque de pavement, c'est que les sites de Pompéi et d'Herculanum, qui pourtant survivent très avant dans la période flavienne, ne comportent pas la moindre trace du style dit 'fleuri' pour le décor des surfaces, ne comportent non plus aucune figuration polychrome développée en décor couvrant, et n'intègrent encore qu'à titre exceptionnel et de façon très limitée des motifs figurés en noir et blanc dans la trame du décor, qui reste en règle générale purement géométrique, noir et blanc, et d'un style sévère. Ce que Pompéi et Herculanum attestent en pleine époque flavienne, Rome l'atteste aussi: l'étude du Pont dit de Caligula sur le Palatin, qui en réalité doit être attribué aux Flaviens[104], renvoie au même goût sobre et sévère, même s'il n'est dépourvu ni d'invention ni d'originalité. Il faut supposer que cette rigueur flavienne, explicable par la réaction contre les excès du luxe néronien, est restée de règle durant le règne de Trajan. C'est en tous cas ce que suggèrent les pavements du marché de Trajan, à Rome, dont pas un, quoi qu'on en ait dit[105], ne laisse présager l'apparition du style fleuri. Etant donné l'esprit dans lequel se déroule tout le règne de Trajan, retour à l'idéologie pseudo-républicaine du 'vieux romain' laconique et frugal, il n'est pas étonnant que l'on y ait même accentué certains des caractères sévères et sobres de l'art flavien: c'est ainsi qu'à Ostie[105bis] lorsqu'on découvre sous un pavement attribuable à l'époque d'Antonin une mosaïque plus ancienne, datable des environs du règne de Trajan, il est tout à fait normal que l'on se trouve en présence d'un motif géométrique couvrant très simple, en noir et blanc, témoignant à la fois d'une rare élégance et d'une grande sobriété (pl. XV, fig. 27).

En fait de pavements mosaïqués, tout ce qu'on trouve dans les provinces occidentales d'attribuable avec une relative certitude à ce premier siècle de l'Empire, et jusqu'à la fin du règne de Trajan, est en tous points conforme à cette image. On peut en recueillir des exemples en provenance des régions les plus diverses, en règle générale dans des lieux de très ancienne implantation romaine ou grecque. Tout près de l'Italie, en Gaule Cisalpine, à Aquilée, on en trouve de nombreux (pl. XVI, fig. 28). Aux confins méridionaux de l'Orient et de l'Occident, au delà de l'autel des Philènes, la Villa des Colonnes de Ptolémaïs en fournit une belle série[106], vraisemblablement due à des artistes italiens ayant travaillé en Cyrénaïque au Ier siècle ap. J. C. Pour la province d'Afrique, il est bien naturel que les sites d'Utique[107] et de Carthage[108] en renferment encore un certain nombre. Le site de Cherchel en Maurétanie, vieille capitale hellénistique, ne présente pas encore, semble-t-il, de *tessellatum* antérieur aux débuts du IIème siècle ap. J. C., mais même celui-ci possède toujours ces mêmes caractéristiques de sobriété et de sévérité dans l'élégance, de simplicité des motifs aussi[109] (pl. XVI, fig. 29). Pour l'Espagne, c'est à Italica, c'est à Merida[110], c'est à Ampurias[111] surtout qu'il faut chercher des témoignages de cet art antérieur aux transformations du règne d'Hadrien: et ce sont partout des motifs géométriques très simples traités en noir et blanc (compositions au trait d'octogones adjacents déterminant des carrés, nids d'abeille au trait, méandres de svastikas, etc.) sans que rien de nouveau apparaisse encore même dans cette province pourtant promue au premier rang depuis l'accession de Trajan à l'Empire.

---

[103] Cf. l'article de H. Lavagne (cité ci-dessus en note 102), fig. A à F.

[104] M. L. Morricone Matini, Palatium (cité ci-dessus note 7), numéros 68 à 73, pl. XV–XVI.

[105] Cf. ci-dessus, note 50.

[105bis] G. Becatti, Ostia (cité ci-dessus note 15), numéros 151 et 152 (Domus di Apuleio), pl. XXV.

[106] G. Pesce, Il Palazzo delle Colonne in Tolemaide di Cirenaica, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1950.

Et ce sont exactement les mêmes remarques que l'on peut faire en Narbonnaise avec les plus anciennes mosaïques de Vaison-la-Romaine[112] ou celles découvertes jadis et naguère à Fréjus[113]. Lorsqu'il arrive que la romanisation ait été intense et précoce dans certains sites de la Gaule Chevelue, ce sont des pavements du même type que l'on rencontre au Ier siècle ap. J. C., par exemple à Saint-Bertrand de Comminges[114], en Aquitaine, ou encore à Besançon, dans la lointaine Belgique[115].

Enfin, il est particulièrement intéressant d'isoler le plus ancien groupe des mosaïques de Fishbourne[116], attribuables aux premiers temps de l'installation romaine en Grande Bretagne: les mosaïstes du temps d'Agricola ont introduit ici les mêmes types de pavements, les mêmes répertoires de motifs que ceux en usage à la même époque dans la région natale de celui-ci (pl. XVII, fig. 30). Bref, ce sont toujours ces mêmes structures simples, géométriques, en noir et blanc, qui s'imposent partout jusqu'au début du IIème siècle, à l'imitation de ce qui se fait en Italie, et sans qu'on puisse encore déceler des tendances originales selon les provinces.

---

[107] Corpus des Mosaïques de Tunisie (cité ci-dessus note 2), vol. I, fasc. 1 (nombreux exemples: période I des *insulae* I–II–III).

[108] Quelques exemples m'en ont été montrés par Mme O. BEN OSMAN, qui prépare le tome du 'Corpus des Mosaïques de Tunisie' consacré au site de Carthage. On notera avec intérêt, dans le quartier dit des villas romaines, un quadrillage losangé en tesselles blanches sur opus signinum, vraisemblablement d'époque augustéenne (*insula* délimitée par les Kardines Est IX–X et les Decumani Nord V–VI).

[109] MICHÈLE BLANCHARD, Les grandes mosaïques de l'Algérie ancienne, dans: Mosaïque romaine, l'âge d'or de l'école d'Afrique, Dossiers de l' Archéologie 31 (nov.–déc. 1978), p. 93–102.

[110] A. BLANCO FREIJEIRO, Mosaicos romanos de Merida (cité ci-dessus note 1). – ID., Mosaicos romanos de Italica, I (cité ibid.).

[111] X. BARRAL I ALTET prépare actuellement le volume du Corpus espagnol consacré au site d'Ampurias. Voir, du MÊME, Anthologie de la mosaïque ibérique, dans: Les dossiers de l'Archéologie n° 15 (mars–avril 1976), p. 58–60.

[112] En dernier lieu, A. DUMOULIN, Guide archéologique de Vaison-la-Romaine, Vaison-la-Romaine, Office du Tourisme, 1976. – H. LAVAGNE, Trois mosaïques inédites de Saint-Paul-Trois-Châteaux et de Vaison la Romaine, dans: Revue arch. de Narbonnaise 7, (1977) p. 175–188.

[113] P. A. FÉVRIER, Remarques sur des mosaïques de Fréjus, dans: La Mosaïque gréco-romaine II, Paris, J. Picard et CNRS, 1975, p. 291–300, pl. CXXIX.

[114] Cf. le volume à paraître du 'Recueil général des Mosaïques de la Gaule', tome IV (Aquitaine), fasc. 1, dû à C. BALMELLE (Paris, CNRS, Xème supplément à 'Gallia').

[115] H. STERN, Recueil I, 3 (cité ci-dessus, note 6), par ex. n° 264, n° 297 A, pl. II, XIII, XIV.

[116] BARRY CUNLIFFE, Fishbourne, a Roman Palace and its Garden, Londres, Thames and Hudson, 1974², pl. 23 à 29.

IV. L'Italie et les provinces occidentales après Hadrien, aux IIème et IIIème siècles

1. L'Italie

Ma thèse est que c'est le règne d'Hadrien qui rompt avec une tradition du *tessellatum* presqu'immobile entre l'époque de Vespasien et celle de Trajan, elle-même très peu novatrice par rapport à ce qui avait déjà été mis en place sous Auguste. On peut conjecturer que ce sont les recherches d'artistes attachés au grand chantier de la Villa Hadriana qui, encouragées par les recherches néo-hellénistiques de l'Empereur lui-même, ont débouché sur la création de conceptions ornementales nouvelles, promises à une diffusion progressive et à de nombreux développements ultérieurs.

Ce qui est certain, c'est que les *hospitalia* de la Villa Hadriana présentent une remarquable collection de pavements ornementaux en noir et blanc où, à côté de motifs géométriques déjà connus traités dans le goût des époques précédentes (pl. XVIII, fig. 31), apparaissent toute une série de motifs traités dans ce qu'il est convenu d'appeler le 'style fleuri' (pl. XVIII, fig. 32), qui renouvelle complètement le mode d'occupation des surfaces en répandant sur le sol une vibration, un chatoiement des formes inconnu jusque là. Au charme nouveau des formes s'ajoute également, dans la Villa Hadriana, celui des couleurs, non seulement du fait de l'usage, resté courant, de l'*opus sectile* polychrome, mais par le retour à la polychromie dans le *tessellatum*, si l'on en juge par le précieux lambeau conservé non loin du grand péristyle[117] (pl. XIX, fig. 33).

Le site d'Ostie confirme ces orientations nouvelles, et leur diffusion précoce dans la région de Rome. On peut attribuer, semble-t-il, au règne d'Hadrien deux mosaïques délicatement polychromes, dont la grâce du dessin ne le cède en rien à l'harmonie des couleurs[118] (pl. XIX, fig. 34). Et c'est sans doute du milieu du second siècle que datent les pavements raffinés de la Casa di Apuleio qui dénotent déjà une grande virtuosité dans l'exécution du style fleuri italien en noir et blanc, où s'introduisent cette fois des motifs figurés (pl. XX, fig. 35).

---

[117] P. ROLAND CADET a récemment consacré un mémoire de maîtrise aux mosaïques de la Villa Hadriana (Paris, Sorbonne, 1976, sous la direction de G. CH. PICARD). – S. AURIGEMMA, cité ci-dessus n. 10bis, reproduit de nombreuses mosaïques.

[118] G. BECATTI, Ostia (cité ci-dessus, note 15), n° 678, pl. LV.

Une autre innovation importante dès cette époque est en effet l'usage de représentations figurées en noir et blanc qui, dans certains cas, vont se répandre sur toute la surface de grands pavements, en se substituant complètement aux trames géométriques. L'évolution dans ce sens commence assez tôt: on se souvient qu'à Pompéi parfois des figures étaient discrètement incluses dans certaines parties des trames géométriques (les écoinçons en particulier). Pour l'extrême fin du Ier siècle ou le tout début du second, on peut se référer aux trouvailles du Palais Farnèse[119] pour penser que de grands sujets figurés, en noir et blanc, pouvaient déjà être développés sur des surfaces assez importantes, encore qu'à l'intérieur d'espaces délimités. C'est vers le milieu du second siècle, comme en témoignent les fameux thermes de Neptune à Ostie, que se manifeste l'invasion de surfaces entières par des sujets figurés, ici le nombreux cortège de Neptune avec son quadrige marin, entouré de tout un peuple de dauphins, animaux marins, ichtyocentaures, *erotes* etc. (pl. XX, fig. 36). Ce système ornemental à thèmes marins traités en noir et blanc sur de vastes surfaces se retrouvera souvent, à Ostie même[120], à Rome et dans les environs, et son succès ne se démentira pas jusqu'en plein IIIème s.

Un dernier incunable italien, enfin, est constitué par le grand pavement des thermes d'Otricoli, dont il faut sans doute penser avec G. BECATTI qu'il est contemporain des thermes eux-mêmes et donc attribuable aux dernières décennies de la dynastie des Antonins[121]. L'intégration de panneaux figurés dans une trame géométrique simple, si elle est ici pratiquée à grande échelle, ne constitue pas à proprement parler une innovation. L'innovation réside dans le fait que le tout soit maintenant traité en polychromie, et dans une polychromie extrêmement riche, qui développe à l'infini et intègre au *tessellatum* des guirlandes de laurier polychromes (qu'on dirait venues de la vieille tradition du *vermiculatum* d'époque républicaine), qui reprend les systèmes de méandres de svastikas polychromes du *tessellatum* hellénistique, mais qui invente aussi de traiter en une véritable peinture de pierre au chromatisme aussi vif que varié les thèmes marins que la mosaïque antonine avait jusque là traités en noir et blanc. Le classicisme parfait des motifs aussi bien géométriques que figurés indique bien que l'on reste fidèle ici à l'essentiel de l'idéal esthétique des Antonins, mais le nouvel usage de la polychromie dénote aussi une mutation du goût, tandis que les tableaux figurés font preuve d'une virtuosité nouvelle dans l'exécution de la peinture de pierre, qui étale ici, pour la première fois peut-être, ses chefs d'œuvres sur de vastes surfaces de *tessellatum* (pl. XXI, fig. 37).

Lorsqu'au IIIème siècle de grandes compositions polychromes, géométriques ou fleuries, à sujets figurés, seront exécutées en Italie, comme celles dont on peut admirer des restes dans le vestibule du musée du Vatican[122] (pl. XXI, fig. 38), on pourra se demander, étant donné leur rareté dans une Italie longtemps restée fidèle à la sobriété du noir et blanc, par delà l'exception novatrice d'Otricoli, si elles ressortissent à des conceptions spécifiquement italiennes, ou si elles ne sont pas le reflet en Italie des succès de la mosaïque provinciale – notamment de celle d'Afrique – qui pendant ce temps, à partir du modèle italien, semble avoir connu des développements aussi originaux que spectaculaires.

---

[119] H. BROISE, R. HANOUNE, P. POMEY, Y. THEBERT, J. P. THUILLIER, Eléments antiques situés sous le Palais Farnèse, dans: MEFRA 89 (1977), p. 723–803, part. fig. 26 à 32.

[120] G. BECATTI, Ostia, cit., n° 52 (Thermes de Buticosus), pl. 133; n° 70 (Thermes de Neptune), pl. CXXIV–CXXXII; n° 211 (Thermes maritimes), pl. CXL; n° 152 (Thermes de la basilique), pl. CXLI; n° 323 (Thermes du Phare), pl. CXLVIII, etc. etc.

[121] G. BECATTI, Alcune caratteristiche del mosaico policromo in Italia, dans: La mosaïque gréco-romaine II, Paris, J. Picard et CNRS, 1975, p. 182–183.

2. Les Gaules

C'est dans le courant du IIème siècle, en effet, que des écoles provinciales de mosaïque paraissent avoir germé en Occident, avec des caractères originaux selon les différentes régions. L'état de nos connaissances, on l'a vu, ne nous permet pas de suivre dans le détail cette naissance et cette expansion, et nous serons obligé d'envisager en bloc la production de chacune des provinces occidentales sous le Haut Empire.

Etant donné la présence d'une activité notable de mosaïstes de tradition italienne dans le sud de la Narbonnaise dès le Ier siècle, étant donné la précocité et l'intensité de la romanisation de la vallée rhodanienne, notamment à partir du règne de Claude, étant donné enfin l'expansion économique marquée dès la fin du Ier siècle, on peut penser que l'activité des écoles gauloises, particulièrement des écoles rhodaniennes, a pu prendre assez vite dans le cours du second siècle de l'ampleur et de l'originalité. Comme on l'a vu, la datation de bien des mosaïques gauloise, si l'on écarte les hypothèses toujours subjectives, peut varier entre le milieu du IIème siècle et l'époque de l'Empire gaulois, et c'est donc une production qui s'étale sans doute sur plus d'un siècle que nous considérerons ici en bloc, en suggérant parfois quelques préférences en matières de chronologie relative[123].

Les caractéristiques de la mosaïque spécifiquement gallo-romaine peuvent être résumées de la façon suivante: elle semble avoir totalement ignoré les traditions du style fleuri, que ce soit sous la forme italienne ou sous les espèces des développements provinciaux dont nous aurons à parler plus loin; elle semble avoir également ignoré les grandes compositions figurées occupant, à l'exclusion de toute organisation géométrique, la totalité du champ d'un pavement: on trouvera rarement, par exemple, dans la Gaule du Haut Empire, de ces grands thisases marins apparentés à ceux rencontrés à Ostie[123bis]; la prédilection pour les structures purement géométriques semble avoir dominé; l'une d'entre elles a connu une fortune particulière, au point d'être devenue l'une des caractéristiques principales de la mosaïque gallo-romaine: c'est le quadrillage de bandes (d'un type plus ou moins complexe, plus ou moins ornementé), dont les cases sont remplies de motifs géométriques variés, soit en décor couvrant, soit délimités par un médaillon circulaire inscrit dans chaque case; c'est le dispositif parfois appelé «en échiquier», et qui reste surtout connu sous le nom de système «à décor multiple» que lui a donné H. STERN[124]; quant aux représentations figurées, lorsqu'elles apparaissent en Gaule, c'est prises dans la trame de la structure géométrique, soit pour orner seulement le centre d'un pavement, soit pour en orner un certain nombre d'emplacements délimités par cette trame – le cas limite étant celui où tous les espaces délimités par le canevas géométrique sont occupés chacun par un motif figuré[125]. Mais le cas est rare, et sans doute souvent l'indice d'une datation tardive: le géométrisme prédomine dans l'art gallo-romain de la mosaïque, où les figurations sont cantonnées dans un rôle analogue à celui des *emblemata* dans les pavements de haute époque, précieuses, valorisées, mais réservées à des espaces très limités, souvent à un espace unique vers le centre du pavement.

---

[122] Mosaïque du Palazzo Sora; cf. K. PARLASCA, dans: HELBIG, Führer durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom^4, I, Tübingen 1963, n. 8.

[123] Pour une autre présentation synthétique de la production gauloise sous le Haut Empire, on consultera M. BLANCHARD, Gaule, Germanie, Bretagne, dans: Les Dossiers de l'Archéologie n° 15 (mars–avril 1976), p. 43–55, part. p. 43–46 et 51–54.

[123bis] Une grande composition marine, pourtant, à Autun: cf. M. BLANCHARD, Recueil II, 2 (cité ci-dessus, note 6), n° 204, pl. XVII–XXII et pl. LXXXII.

Le nombre de sites en Gaule où des pavements attribuables au Haut Empire sont attestés est très grand, et la liste complète en sera donnée par le 'Recueil général des mosaïques de la Gaule' une fois celui-ci achevé: il couvre pour l'instant toute la Gaule Belgique, la quasi totalité de la Lyonnaise, et les premier volumes de la Narbonnaise et de l'Aquitaine sont sous presse. Il n'est pas question ici d'en proposer une liste, même incomplète. Qu'il suffise d'indiquer quelques grands centres: en Narbonnaise dominent Nîmes[126], et surtout Vienne[127] qui, avec ses faubourgs de Sainte-Colombe et de Saint-Romain-en-Gal constitue de loin le site le plus riche en mosaïques de toute la Gaule; en Lyonnaise, Lyon, Autun, Sens[127bis] – par ordre décroissant d'importance – fournissent chacun de beaux ensembles; en Belgique[128], ce sont Trèves surtout (pl. XXII, fig. 38bis), et aussi Besançon, Bavay, Reims; quant à l'Aquitaine[129], c'est le site de Saint-Bertrand de Comminges qui domine à haute époque, et c'est une région où la fortune de la mosaïque semble avoir dans l'ensemble commencé à s'affirmer beaucoup plus tard, au Bas Empire surtout et jusqu'à la fin de l'Antiquité.

---

[124] De nombreux exemples tout au long du 'Recueil général des mosaïques de la Gaule'. Cf. aussi les études de H. STERN, citées ci-dessus, note 26.

[125] C'est le cas, entre autres, de la grande mosaïque de Lillebonne, qui figurera au Recueil, II, 4, à paraître. Cf. mes articles parus, cités ci-dessus, note 25. Autre exemple, la mosaïque des Mois de Saint-Romain-en-Gal (cf. ci-dessous, note 134). Autre exemple, récemment mis en lumière, celui de la mosaïque d'Hercule de Saint-Paul-lès-Romans (cf. l'étude de H. LAVAGNE dans la 'Revue Archéologique' 1979, p. 269–290).

[126] Nîmes constituera le fascicule 5 du tome III (Narbonnaise) du 'Recueil général des Mosaïques de la Gaule'. Outre les notices de G. LAFAYE, Inventaire des Mosaïques de la Gaule, I. Narbonnaise et Aquitaine, Paris, Leroux, 1909, numéros 282 à 336, on dispose, pour Nîmes, de l'étude de E. ESPÉRANDIEU, Les mosaïques antiques de Nîmes, Paris, 1939.

[127] J. LANCHA, Recueil général des Mosaïques de la Gaule, t. III, fasc. 2, Paris, 1981 (cf. ci-dessus, note 6), qui rendra caduc le renvoi à G. LAFAYE, cité en note précédente, numéros 157 à 247. – Cf. aussi J. LANCHA, Mosaïques géométriques, cité ci-dessus, note 27; ainsi que les études de H. STERN citées ci-dessus, note 26.

[127bis] Lyon: H. STERN, Recueil (cité ci-dessus, note 6), t. II, fasc. 1 (1967). – Autun: M. BLANCHARD–LEMÉE, ibid., t. II, fasc. 2 (1975), numéros 204 à 260. – Sens: J. P. DARMON, ibid., t. II, fasc. 3 (1977), numéros 409 à 436.

[128] Reims: H. STERN, Recueil cité, t. I, fasc. 1 (1957), numéros 1 à 45. Bavay: ibid., numéros 109 à 128. – Trèves: K. PARLASCA (cité ci-dessus en note 3), p. 6–68. – Besançon et Aven-

Aux second et troisième siècles, la production de la Gaule est donc foisonnante, particulièrement dans l'axe rhodanien. Pour en donner une idée, il n'est possible ici que d'illustrer par quelques exemples les principaux aspects de cette production. Prenons d'abord le plus caractéristique, le quadrillage de bandes à décor multiple: il se présente sous diverses formes. Celle qui me paraît la plus ancienne[130] est le quadrillage de bandes au trait dépourvu de panneau figuré, du type réalisé plus tard en polychromie pour la mosaïque dite du Verbe Incarné, à Lyon (n° 53 du Recueil II, 1) un des plus beaux pavements géométriques de tout l'Occident européen (pl. XXII, fig. 39); une autre forme, d'époque sans doute encore assez haute, est fournie par la mosaïque d'Ouzouër-sur-Trézée (pl. XXIII, fig. 40): son quadrillage de bandes unies, la bichromie noire et blanche, le remplissage très ordonné des cases par de menus motifs minutieusement exécutés, à l'exclusion de tout décor figuré, est particulièrement proche des exemples archétypaux campaniens que nous avons mentionnés, mais cela ne doit pas faire illusion car cette mosaïque est certainement contemporaine de sa voisine à panneau central figuré (le fameux dieu Océan d'Ouzouër) (pl. XXIII, fig. 41) qui peut difficilement être antérieure au dernier tiers du IIème siècle; enfin on trouve des pavements à quadrillage de bandes complexes (lignes de carrés sur la pointe tangents, lignes d'hexagones ou de carrés adjacents, méandres de svastikas etc.), dont les décors multiples sont polychromes, et qui comportent souvent, outre des éléments décoratifs variés dans les écoinçons des cases à médaillons circulaires, des pseudo-*emblemata* figurés, généralement une scène mythologique située sur le plus grand axe central du pavement: c'est le cas notamment de la mosaïque d'Admète, à Nîmes[131] (pl. XXIV, fig. 42), de celles d'Achille chez Lycomède ou de l'Ivresse d'Hercule à Vienne, et de celle des Chevaux du Soleil,

---

ches, après avoir fait partie de la Gaule Belgique, ont été rattachées à la Germanie Supérieure, pour enfin constituer les deux principaux centres de la Maxima Sequanorum: sur Besançon, cf. H. STERN, Recueil cité I, 3 (1 963), numéros 263 à 310; pour Avenches, cf. V. VON GONZENBACH (ouvrage cité ci-dessus en note 4), n° 5, 1 à 43.

[129] C. BALMELLE, Recueil général des Mosaïques de la Gaule, tome IV (Aquitaine), fascicule 1 (sous presse, à paraître en 1980); le même auteur prépare les fascicules suivants du tome IV. — Pour une vue d'ensemble sur cette province, cf. C. BALMELLE, Le décor végétal des pavements d'Aquitaine, dans: Les dossiers de l'Archéologie n° 15, mars—avril 1976, p. 70—75.

[130] Ce n'est pas l'opinion de J. LANCHA, qui considère que ce type est postérieur au système d'échiquier à décor multiple: « Les mosaïques à décor multiple nous semblent appartenir à la première moitié du IIème s. et les mosaïques à quadrillage de bandes peuvent se placer entre 150 et 220» (Mosaïques géométriques, cit., p. 197). — Sur ceci, cf. mon compte rendu de l'ouvrage de J. LANCHA, Bulletin de l'AIEMA n° 8 (1980), pp. 155—159. — Cf. aussi H. LAVAGNE, Dessin inédit d'une mosaïque de Vienne (Isère), dans: Gallia 37 (1979), p. 101—117.

[131] G. LAFAYE, Inventaire (cité ci-dessus, note 126), n° 329.

à Sens[132] (pl. XXV, fig. 43), pour citer des exemples ayant fourni parmi les plus belles scènes figurées de la mosaïque gallo-romaine, et même, pour le cas de celle de Sens, un véritable chef d'œuvre de peinture de pierre, témoignant d'une main exceptionnelle tant par sa virtuosité technique que par sa force d'expression et son originalité de conception. J'aurais tendance à centrer cette série plus nettement vers le IIème siècle, du fait du triomphe d'une polychromie violemment contrastée et de la complexité de certains rinceaux (ainsi à Nîmes), de l'occupation très chargée des surfaces, et du rôle nouveau joué par les représentations figurées, où se trouvent parfois (comme à Sens) des allusions à un culte de Sol Invictus qui ne s'est véritablement imposé dans l'Empire qu'à cette époque.

Des détails dans la réalisation du rinceau de bordure rattachent étroitement à celle de Sens la mosaïque de Neptune récemment découverte à Besançon[133], en dépit de la totale différence de facture du panneau figuré, ici extrêmement maladroit, alors que les parties géométriques sont d'une qualité d'exécution normale. Egalement, j'aurais tendance à rattacher à la même série le calendrier rustique de Sainte-Colombe[134]: mais ici, le décor figuré a envahi toutes les cases au point que la trame géométrique n'est plus là qu'au titre d'organisation très simple de l'espace en carrés juxtaposés, chacun étant rempli par une représentation rattachée à la symbolique des mois et des saisons.

A côté des pavements à décor multiple, qui peuvent comporter ou non des parties figurées, et qui à eux seuls fournissent un très grand nombre de canevas géométriques du fait de la grande diversité du remplissage des différentes cases d'un même pavement, il existe un grand nombre de structures ornementales géométriques excluant la plupart du temps le décor figuré. Certains, très simples, peuvent être attribués à toutes les époques entre le Ier et le IIème siècle après J. C.: c'est le cas, par exemple, du système de cercles sécants déterminant des six-feuilles, qui se retrouve aussi bien à Lyon (Recueil II n° 54) qu'à Troyes (Ibid., n° 499) (pl. XXVI, fig. 44), et de bien d'autres motifs, restés très proches des archétypes italiens. D'autres, parce qu'ils peuvent comporter des fleurons plus ou moins caractéristiques et des systèmes de bordure plus ou moins complexes, et parce qu'ils ont été souvent utilisés, peuvent donner lieu à des hypothèses de chronologie relative. C'est notamment le cas du système à étoiles de huit losanges, que la Gaule paraît avoir particulièrement affectionné. A titre d'exemple, on comparera celui de Paisy-Cosdon (ibid., n° 509) et celui de Sens (ibid., n° 425): le premier (fig. 45), en noir et blanc avec de discrètes touches d'autres couleurs, présente un décor répétitif très simple, noir et blanc, dans les grands carrés, et tombe de façon rectiligne sur la bordure ou autour du grand octogone central (qui, ici, renfermait un pseudo-*emblema* mythologique perdu); le second (pl. XXVI, fig. 46), d'une polychromie plus marquée, présente différentes sortes de fleurons dans les grands carrés et tombe sur la bordure selon un tracé en redans souligné par une tresse: ces caractéristiques peuvent faire penser que le pavement

---

[132] J. P. Darmon, Recueil (cité ci-dessus, note 6), II, 3, n° 415. Pour celles de Vienne, cf. H. Stern, articles cités ci-dessus en note 26, et J. Lancha, ouvrage cité ci-dessus en n. 127.

[133] Cf. ci-dessus, note 29.

[134] C'est le n° 246 de l''Inventaire' de G. Lafaye, cité.

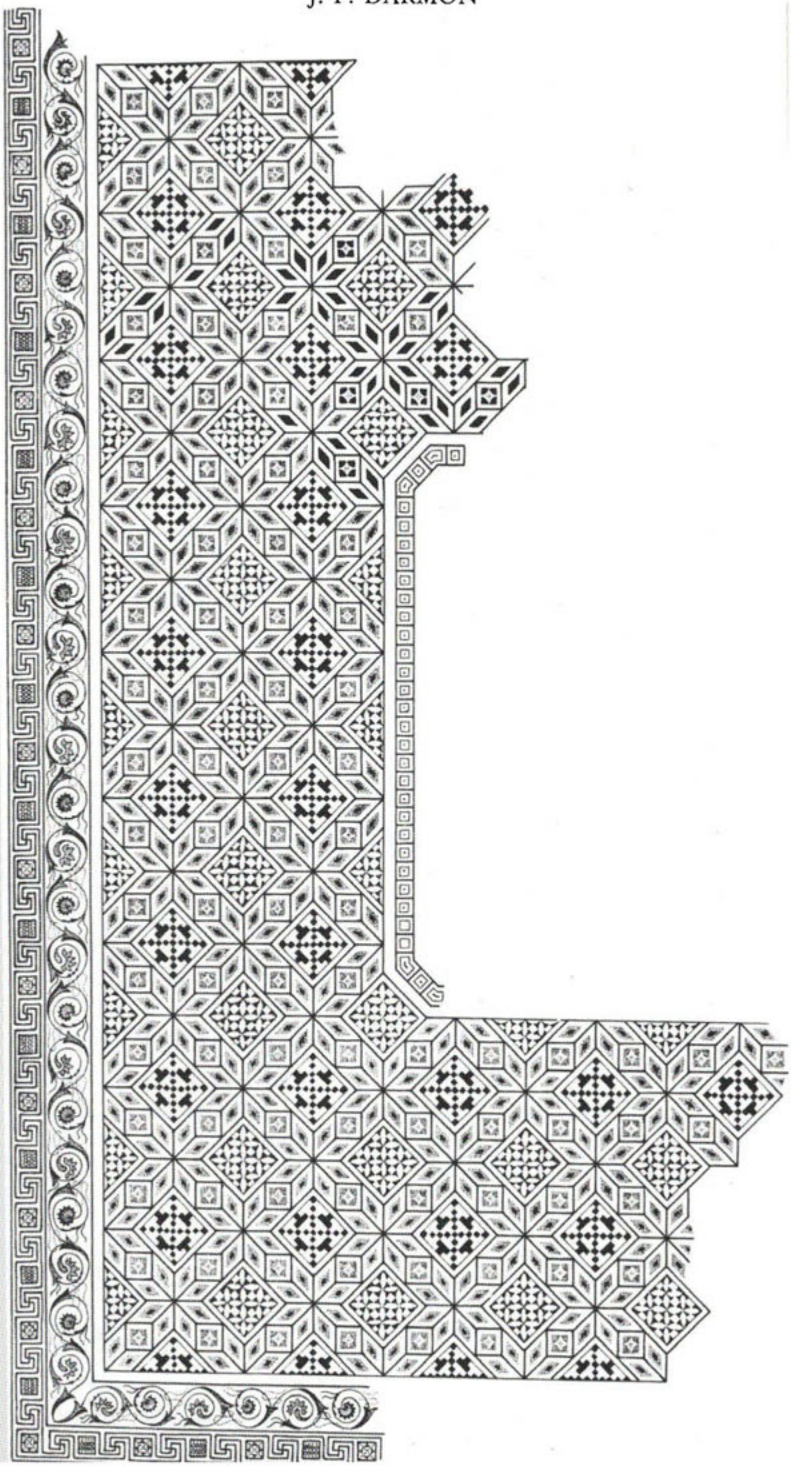


Fig. 45. Paisy–Cosdon: *tessellatum* à décor géométrique noir et blanc et à bordure polychrome, avec *pseudo-emblema* polychrome (perdu). Dessin R. PRUDHOMME d'après FLÉCHEY (IIème s. après J.-C.?)

de Sens appartient plutôt au début du IIIème siècle (pour la bordure à redans, on comparera par exemple avec la mosaïque de Sennecey-le-Grand, Recueil II, 2, n° 300), tandis que celui de Paisy-Cosdon serait sans doute à dater plus haut, impression confirmée par sa bordure, dont le rinceau d'un dessin subtil, d'une réalisation très fine et d'une polychromie nuancée ressortit plutôt, semble-t-il, à l'esthétique de l'époque antonine.

Un certain nombre d'autres structures géométriques simples, isolant quatre panneaux latéraux et un panneau central, sont souvent utilisés en Gaule pour combiner, ici aussi, décor géométrique et motifs figurés, souvent des Saisons (comme à Lyon, Recueil II n° 48) ou des représentations marines, comme à Vienne (Inventaire, n° 67) (pl. XXVII, fig. 47), ou à Saint-Germain-des-Champs (Recueil II, n° 455) (pl. XXVII, fig. 48). On peut rapprocher de ces séries le grand Bellérophon d'Autun, bien que le méandre de svastikas utilisé ici soit compliqué de façon à ménager des espaces trapézoïdaux et triangulaires, chargés de lourds culots d'acanthe richement polychromes; au centre, un pseudo-*emblema* à représentation héroïque occupe, comme à Paisy-Cosdon, un espace polygonal; on ne peut guère tirer argument du panneau figuré qui semble avoir été complètement refait au XIXème siècle au cours de restaurations successives, mais le dispositif général, la réalisation des méandres, le traitement des culots d'acanthe, donnent à penser que l'on se trouve sans doute plutôt ici vers la fin du IIème ou même le début du IIIème siècle[135] (pl. XXVIII, fig. 49), et dans un contexte esthétique voisin de celui des grands panneaux à décor multiple polychromes à sujets figurés du type de ceux de Sens, de Vienne ou de Nîmes.

Dans ce foisonnement de formes, de structures géométriques, d'images, de types divers de bordures, est-il possible à l'heure actuelle de reconnaître des écoles, des ateliers, des mains? Il y a longtemps que H. STERN a pensé pouvoir parler d'une école rhodanienne[136]. Mais quel sens donner à cette expression? Il est certain que les pavements de la vallée du Rhône ont un air de famille qui suggère des contacts et peut-être des rapports de filiation entre les ateliers des différents centres urbains: mais dans l'état actuel des connaissances, la nature de ces rapports ne peut être précisée. D'autre part, lorsqu'on rencontre – et c'est souvent le cas – loin de la vallée du Rhône des pavements de type 'rhodanien', comme ceux, parmi tant d'autres, d'Ouzouër-sur-Trézée, de Sens, de Besançon ou des Andelys[137], ou ceux des provinces voisines de la Gaule dont nous aurons à parler plus loin, il serait peu sage de vouloir y voir les traces de l'activité, loin de leurs centres naturels, d'ateliers domiciliés dans la vallée du Rhône: il s'agit bien plus vraisemblablement d'œuvres d'ateliers locaux ou régionaux ayant fait leur l'héritage rhodanien mais travaillant et créant pour leur propre compte. La notion d'école rhodanienne doit donc être prise dans un sens très large, impliquant à la fois la parenté des œuvres des différents centres rhodaniens, et l'influence que celles-ci ont pu exercer hors du sillon rhodanien proprement dit, parfois fort loin. Quant aux ateliers, on ne connaît véritablement ni leur domiciliation, ni leur organisation, ni leurs rapports de parenté ou de filiation. Vienne est évidemment un centre d'importance majeure, mais il paraît hasardeux de lui supposer une antériorité ou un rôle de modèle par rapport à Lyon ou à Nîmes[138]; Autun était peut-être un centre autonome – dans la tradition rhodanienne –, mais des détails de facture mis en évidence par Mme M. BLANCHARD et par moi-même rattachent aux pavements de la région d'Autun telle mosaïque de Sens ou de Besançon[139]: faut-il voir là la preuve que des équipes de mosaïstes se déplaçaient sur d'assez grandes distances? C'est possible, mais on pourrait ici encore songer à des contacts et des échanges entre ateliers distincts domiciliés dans des villes différentes. Les analyses pétrographiques devraient permettre de préciser certains rapports plus étroits en mettant en évidence l'usage ici et là des mêmes matériaux: c'est ainsi qu'à Autun, à Sennecey, à Sens aussi sans doute, les tesselles noires employées s'avèrent être faites d'un schiste bitumineux qui se rencontre dans la région d'Autun[140]. Mais les identifications sont le plus souvent très difficiles à faire, et de toutes façons les recherches pétrographiques sont encore très peu avancées[141]: sans doute y en a-t-il de précieuses informations à attendre, mais elles sont encore, pour la plupart, à venir.

---

[135] M. BLANCHARD–LEMÉE, Recueil II, 2, cit., n° 233.

[136] Cf. ses articles cités ci-dessus en note 26. Cf. aussi les Introductions de H. STERN aux différents volumes du 'Recueil général des Mosaïques de la Gaule'.

[137] Découverte au printemps 1977, elle fera l'objet d'une notice du Recueil, t. II, fasc. 4, en préparation: composition géométrique centrée autour d'un grand octogone; bordure de calices tête-bêche.

Et pour ce qui est de l'identification des mains, on est encore bien loin de tout résultat. Ce qui peut être supposé pour l'instant, c'est que les mosaïstes exécutant les tableaux figurés n'ont pas toujours été les mêmes, pour une mosaïque donnée, que ceux qui étaient chargés de l'exécution des décors non figuratifs. Cette distinction peut être inferée, par exemple, de la comparaison des pavements à décor multiple, cités, de Sens et de Besançon: la conception générale de ces pavements est analogue, et les réalisations du canevas géométrique et surtout de la bordure sont si voisines qu'on peut les supposer issus du même atelier; au contraire, les pseudo-*emblemata* centraux sont totalement différents l'un de l'autre, celui de Sens portant la marque d'un grand art et d'une main suprêmement habile, celui de Besançon d'une maladresse et d'une inexpérience telles qu'isolés de leur contexte on aurait pu être tenté d'attribuer ces deux tableaux à des époques toutes différentes. Cette distinction à faire entre les équipes chargées des canevas géométriques et des maîtres spécialisés dans la réalisation des décors figurés est confirmée par la fameux passage du Tarif de Dioclétien qui distingue explicitement les *tessellarii* des *pictores imaginarii*: il faut supposer cette distinction ancienne et valable tout au long du Haut Empire. Mais ceci ne dit pas si les *pictores* étaient attachés aux différents ateliers, ou si ces maîtres étaient indépendants et prêtaient leur art aux artisans mosaïstes qui les sollicitaient. Une recherche intéressante à faire serait d'étudier séparément l'ensemble des tableaux figurés de Gaule et de voir s'il est possible, par la préférence de certains dispositifs, par le mode de réalisation des figures, éventuellement par l'emploi de procédés particuliers dans la disposition des tesselles, de reconnaître, dans les œuvres de ces *pictores*, certaines mains: le travail n'est pas encore fait, et ses résultats seront peut-être décevants, étant donné la rareté des documents conservés et aussi la très probable permanence dans la transmission des 'savoir faire' chez ces hommes de l'art tout à la fois artistes et artisans, sans doute fiers de leur maîtrise mais peu soucieux d'originalité. De même, du côté des *tessellarii*, on manque d'études systématiques de détail sur les techniques employées, la dimension des tesselles, le mode d'exécution des schémas, pour lesquels on pourrait mettre en évidence des différences significatives.

---

[138] Comme le pense J. LANCHA: «Le classement chronologique des canevas employés à Vienne . . . montre que le développement de l'art de la mosaïque à Vienne a été plus précoce qu'à Lyon» (dans: Mosaïques géométriques, cité, p. 169).

[139] Cf. ci-dessus, notes 29, 30, 32 et 33.

[140] M. BLANCHARD–LEMÉE, Quelques mosaïques d'Autun (cité ci-dessus en note 32), p. 302–303.

[141] Une heureuse exception, les recherches techniques et pétrographiques menées à propos de la mosaïque d'Augst: L. BERGER, M. JOOS, Das Augster Gladiatorenmosaik. Römerhaus und Museum Augst, Jahresbericht 1969/1970, Augst, 1971. – Résumé des principales observations, par les mêmes auteurs, dans: Observations stylistiques, techniques et pétrographiques sur la mosaïque aux gladiateurs d'Augst (Suisse), dans: La Mosaïque gréco-romaine II, Paris, J. Picard et CNRS, 1975, p. 265–268.

3. Autres provinces nord-occidentales

Ces études auraient notamment l'avantage de permettre de juger de la mobilité des uns et des autres, non seulement d'un centre à l'autre et d'une région à l'autre, mais aussi de province à province. Car il n'est pas douteux qu'un certain nombre de provinces limitrophes ont avec la Gaule une parenté particulière, à l'époque qui nous intéresse; et l'on aimerait pouvoir suivre de plus près les échanges, les relations, et les déplacements éventuels d'ateliers itinérants. Ce qui est sûr, c'est que la mosaïque du Haut Empire en Bretagne, dans les Germanies, en Rétie et même en Norique possède avec la mosaïque gallo-romaine des affinités qui permettent manifestement de définir tout un groupe nord-occidental.

Les mosaïques d'Angleterre ont d'ores et déjà fait l'objet d'un inventaire cursif[142], de nombreuses publications[143] et de solides études d'ensemble[144]. Elles présentent la même prédilection que la Gaule pour le géométrisme, avec de nombreux canevas apparentés à ceux des grands centres rhodaniens, notamment une préférence pour les compositions centrées et celles à base d'octogones. Même absence de toute forme de style fleuri; même usage limité des images, avec même ici une tendance plus marquée à l'aniconisme durant toute la période qui nous intéresse. Cette grande époque de la mosaïque du Haut Empire en Angleterre a été généralement plutôt centrée sur le IIème siècle par les archéologues britanniques, mais sans arguments toujours décisifs, et il n'y a pas de raison de ne pas admettre une contemporanéité d'ensemble avec la floraison de la production gauloise, ce qui conduirait à étaler celle-là, sa voisine, sur le IIIème siècle aussi bien que sur le second (la chronologie relative des pavements de Fishbourne, par exemple, pourrait être réexaminée: il me semble qu'on a majoré l'importance des restes attribuables à l'époque flavienne et sous-estimé la possibilité d'attribuer à l'époque sévérienne une part importante des remaniements). Pour se faire une idée synthétique de tout cela, on attend avec impatience la parution du *corpus* britannique depuis longtemps annoncée par D. J. SMITH et son équipe.

---

[142] A. Rainey, Mosaics in Roman Britain – a gazetteer, David & Charles, Newton Abott (South Devon), 1973, et Rowman & Littlefield, Totowa (New Jersey), 1973.

[143] Entre autres, citons, sur Fishbourne, l'ouvrage de B. Cunliffe (cité ci-dessus, note 116), et sur St Albans (Verulamium) et la région, K. Branigan, Town and Country: Verulamium and the Roman Chilterns, Spurbooks Ltd., Bourne End (Buckinghamshire), 1973.

[144] Principalement les deux études d'ensemble de D. J. Smith, citées ci-dessus en note 20.

Les sites principaux du Haut Empire, mis à part le palais de Fishbourne, sont surtout des sites urbains, parmi lesquels il faut citer principalement ceux de Saint-Albans et de Colchester. On se bornera à présenter ici quelques exemples des états successifs de Fishbourne (pl. XXVIII, fig. 50 et pl. XXIX, fig. 51–52) et quelques aspects des pavements de Saint-Albans (pl. XXX, fig. 53–54 et pl. XXXI, fig. 55), qui permettront de confirmer la parenté avec ce que l'on a vu en Gaule, et d'apprécier la qualité du travail des ateliers bretons. On se persuadera sans peine des profondes analogies qui existent entre la production gallo-romaine et les mosaïques de Bretagne en comparant les motifs décrits et analysés par D. J. SMITH avec ceux étudiés par J. LANCHA pour la seule ville de Vienne (Isère)[145]: telle composition centrée à base d'octogone découverte à Colchester (SMITH, pl. CIX) renvoie directement, aussi bien pour le canevas que pour son traitement et son décor, à plusieurs mosaïques de Vienne, notamment au n° 5 de Saint-Pierre (LANCHA, fig. 76); plusieurs mosaïques à décor couvrant d'octogones exhumées en Angleterre (à Crondall, Leicester, Cirencester, etc: cf. SMITH, pl. CXXIII à CXXVI) trouvent leurs homologues à Vienne (cf. LANCHA, fig. 79 à 85); la composition centrée à base de cercle tangent à quatre demi-cercles, qui est une des favorites de Vienne (LANCHA, fig. 61 à 64 bis) est aussi très souvent attestée en Angleterre avec un traitement qui varie, mais reste très proche des différents exemples gaulois (SMITH, pl. CXIX, 2 à CXXII); quant à la structure en méandres à pannetons de clé et panneaux carrés qui entoure l'Okéanos de Saint-Albans (SMITH, pl. CXIV), elle est peu différente dans son dessin comme dans son exécution et son ornementation, sinon son module, de tel fragment de Vienne (LANCHA, fig. 58 ter): on pourrait multiplier les exemples. Ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait pas, en Angleterre, de marques originales qui témoignent d'une relative autonomie des ateliers bretons: je citerai seulement en exemple la structure de quadrillage à neuf compartiments, sous-tendus par un grand cercle inscrit à l'ensemble du pavement, le tout traité en treses, et d'un bel effet: cette structure, qui n'apparaît nulle part ailleurs à ma connaissance, se retrouve trois fois en Angleterre (Saint-Albans, Colchester B et C: cf. SMITH, l. l., pl. CXV–CXVII).

Pour les Germanies prises lato sensu (c'est à dire en y englobant la partie méridionale de la Germanie Supérieure, d'abord incluse dans la Belgique avant d'être constituée séparément en Grande Séquanaise), il faut regrouper les données fournies par le recueil de K. PARLASCA, celui de V. VON GONZENBACH et celui de H. STERN[146]. Elles font apparaître l'importance, la durée et la qualité de l'activité des mosaïstes de ces provinces. La parenté avec la production Gauloise n'en est pas moins évidente ici aussi, et l'on se situe grosso modo dans la même tradition et le même contexte esthétique. L'étroitesse de ces liens peut être mise en évidence en s'appuyant sur un exemple privilégié, celui de la mosaïque à décor multiple de Münster-Sarmsheim: sa structure générale, son décor la rattachent à l'ensemble mis en évidence par H. STERN; de plus, l'image centrale représentant le Soleil sur son char, rapproche particulièrement ce pavement de celui de Sens; mais ce n'est pas seulement le sujet figuré qui autorise le rapprochement, c'est également la manière dont il est traité et la virtuosité dont fait preuve l'artiste, au point qu'il n'est pas interdit de se demander si ces deux peintures de pierre ne sont pas de la même main, malgré les différences des dispositifs iconographiques, dont l'un reste fidèle à la traditon hellénistique, tandis que l'autre annonce déjà le hiératisme aulique du Bas Empire[147]. On ne s'étonnera pas que bien des pavements de Germanie inférieure témoignent de l'influence du très important centre Gaulois que fut Trèves, ni que la Germanie Supérieure ait été directement réceptive au rayonnement des centres rhodaniens, qui, par la haute vallée du Rhône, le Léman et la vallée du Doubs, pouvait aisément la pénétrer: ces influences sont patentes lorsque l'on examine d'une part le riche ensemble fourni par Cologne et sa région, et d'autre part les mosaïques découvertes en Suisse, notamment à Avenches. Les différences entre ces deux groupes tiennent sans doute non seulement à leur dépendance probable à l'égard de centres gaulois nettement différenciés, mais aussi au fait qu'il faut supposer un décalage chronologique entre l'épanouissement des ateliers proprement rhodaniens et celui de l'école de Trèves: l'*akmè* de la production en Germanie Supérieure, dans la foulée de celle de Vienne ou de Lyon, doit vraisemblablement être placée plus tôt que celle de la Germanie Inférieure, contemporaine ou immédiatement postérieure à celle de Trèves, ville dont l'importance n'a cessé de croître au IIIème siècle. Néanmoins, une certaine originalité se marque dans les régions rhénanes par rapport à la production proprement gauloise, qui est peut-être due en partie au brassage d'influences caractéristique des régions proches du *limes* et à fortes implantations militaires. Cette originalité relative est notable surtout au niveau du décor figuré, que ce soit du point de vue de son répertoire, de sa facture, ou de sa place relative, peut-être plus importante qu'en Gaule. C'est ainsi que, par exemple, la mosaïque dionysiaque de Cologne (pl. XXXII, fig. 56–57), celle des Philosophes, de la même ville (pl. XXXIII, fig. 58), la mosaïque des gladiateurs de Bad Kreuznach ou encore le pavement marin de Bad-Wilbel font usage d'un répertoire relativement peu répandu en Gaule, témoignent peut-être d'influences venues directement d'autres régions de l'Empire, et répandent le décor figuré sur l'ensemble du pavement, compartimenté ou non, avec une insistance elle aussi assez peu fréquente en Gaule; enfin, malgré la référence assez peu novatrice à des figures et dispositifs iconographiques qui restent tout à fait traditionnels, une certaine originalité de facture des mosaïques rhénanes est peut-être à noter, sans qu'on puisse dire s'il faut l'imputer à la proximité de l'école trévire, puissamment originale dans le traitement des images, ou à des contacts plus méridionaux et orientaux, à travers la Rétie et la Norique.

---

[145] D. J. SMITH, dans: La mosaïque gréco-romaine II (cité ci-dessus en note 20) et J. LANCHA, Mosaïques géométriques, cité ci-dessus en note 27.

---

[146] Cf. ci-dessus, notes 3, 4 et 6. – Pour Avenches voir la remarque à la fin de la note 128, ci-dessus.

[147] Pour la mosaïque de Münster–Sarmsheim, cf. ci-dessus, note 34. – Pour la mosaïque de Sens, cf. ci-dessus, note 30.

La datation relativement tardive de nombre de ces mosaïques rhénanes à grande structure géométrique organisée par des tresses et lourdement chargée de décors témoignant d'une caractéristique 'horreur du vide', qui incluent dans les panneaux ainsi délimités des tableaux figurés à connotation dionysiaque, peut être inférée de l'étroite parenté qui existe entre ces pavements et la mosaïque dionysiaque de Virunum, en Norique, aujourd'hui conservée à Klagenfurt (pl. XXXIII, fig. 59). Or sous cette mosaïque a été trouvée une monnaie de Probus qui fournit un terminus post quem indiscutable, fixé à 276 ap. J. C. Il n'est donc pas exclu que l'on se trouve bien souvent ici en présence de pavements marquant la transition entre le Haut et le Bas Empire, proches de la tradition ancienne par leur canevas, mais influencés par des conceptions nouvelles pour ce qui est de leur esthétique ornementale comme du choix des thèmes figurés et de leur traitement. J'aurais tendance à me demander s'il ne faut pas inclure dans cette catégorie la grande mosaïque dionysiaque de Cologne, où l'on relève, de plus, un détail technique beaucoup plus fréquent à basse qu'à haute époque: tous les fonds blancs y sont en effet traités en écailles monochromes (cf. pl. XXXIV, fig. 60), procédé dont la vogue sera surtout attestée au Bas Empire[147bis]. En tout état de cause, de nombreuses mosaïques rhénanes attribuables au IIIème siècle, plusieurs pavements de Norique et peut-être aussi de Pannonie (mais il est difficile d'en juger en l'état des découvertes et des publications) paraissent bien constituer un sous-ensemble à l'intérieur du groupe Nord-Occidental, et leur parenté est sans doute à mettre en relation avec des facteurs historiques, toutes ces régions limitrophes de l'Empire de part et d'autre des Champs Décumates ayant eu aux mêmes moments historiques un destin comparable[148].

C'est bien évidemment un contexte différent que l'on trouve en remontant vers les régions de la future Grande Séquanaise. Ces pays celtiques, de tous temps tournés vers la Gaule, ont partagé beaucoup plus étroitement le devenir de celle-ci, et notamment celui des régions rhodaniennes sur lesquelles ils ouvrent directement. Mme V. von Gonzenbach a dressé le catalogue des motifs géométriques que l'on y rencontre[149]: ils sont dans l'ensemble tout à fait conformes à ceux que l'on peut voir dans la vallée du Rhône, de facture analogue sinon même parfois

---

[147bis] X. Barral i Altet, Un mosaico romano monocromo de Cardedeu (Barcelona), dans: XIII Congreso Nacional de Aqueología (Huelva 8–12 oct. 1973), Saragosse, 1975, p. 929–932, avec 13 fig.; quelques exemples supplémentaires cités par X. Barral dans: Les Mosaïques de la regio Laietana (cité ci-dessus en note 1), à propos de la même mosaïque (s. n° 171); cf. aussi mon 'Nymfarum Domus' (cité ci-dessus en note 62), p. 43–45. X. Barral ne tire pas de conclusions d'ordre chronologique de l'usage de ce système ornemental.

[148] En dernier lieu, voir l'ouvrage de A. Kiss, cité ci-dessus en note 5.

[149] V. von Gonzenbach, Mosaiken der Schweiz (cité ci-dessus en note 4), pl. A à K, réunies en fin de volume.

identique, et leur sont certainement contemporains. Quadrillage de bandes chargées de losanges et de carrés (Saint-Prex, cf. GONZENBACH, pl. 28; Vienne, cf. LANCHA, fig. 11), bandes chargées d'hexagones flanqués de deux demi-hexagones, composition de cercles et de carrés sur la pointe tangents (Avenches, cf. GONZENBACH, pl. 71; Vienne, cf. LANCHA, fig. 16, fig. 43 à 50), système d'octogones adjacents à décor figuré (Orbe, cf. GONZENBACH, pl. 54 et 60; Vienne, cf. LANCHA, fig. 79 à 85) se retrouvent ici et là, traités de la même façon, ornementés de la même façon, et ressortissent à une conception décorative identique de part et d'autre. Pour ce qui est de l'iconographie, on utilise souvent le même répertoire d'images: images marines ou orphiques enserrées dans les compartiments d'un décor géométrique simple[150], images héroïques mises en valeur au centre d'un pavement, ainsi Bellérophon, présent en Suisse[151] comme il l'était à Nîmes[152] ou à Autun[153]. Parfois on se trouve en présence de thèmes sans correspondance connue en Gaule: c'est le cas de la mosaïque astrologique d'Orbes qui représente, isolés en autant de compartiments, les divinités des sept jours de la semaine[154], et dont la qualité l'égale aux plus fins chefs d'œuvres de la mosaïque du Haut Empire. D'autres, comme la mosaïque aux gladiateurs d'Augusta Roricorum[155] témoignent par leur thème qu'elles se trouvent déjà dans l'orbite des influences rhénanes: mais ces images sont prises dans un méandre de svastikas d'un type identique à de nombreux exemples rhodaniens (Lyon, cf. Recueil, II, n° 47, 48, 76, 138; Vienne, cf. LANCHA, fig. 52, 53, 54 etc.), et qui se retrouve tout aussi bien à Avenches (cf. GONZENBACH, pl. 74), principal site de cette région et principal témoin de son étroite fidélité au modèle rhodanien[156].

4. L'Afrique du Nord et la péninsule ibérique

On a affaire, au contraire, à un art sensiblement différent lorsque l'on se tourne vers la province d'Afrique, tout à fait remarquable par la qualité, l'originalité et l'abondance de sa production. Mais non pas, sans doute, par sa précocité, contrairement à l'opinion reçue. J'ai attiré ci-dessus l'attention sur le caractère douteux de bien des datations proposées, et je n'y reviens pas[157]. Pour ma part, je me refuse à admettre que de petits centres provinciaux de Byzacène aient pu élaborer un style fleuri polychrome aussi riche et subtil que celui que l'on voit s'épanouir à Acholla, à Thysdrus, à Hadrumète, à la Chebba avant que les artistes italiens aient conçu le leur, ni même immédiatement après que ceux-ci se soient livrés à leurs premières expériences. On avance avec raison le rôle important joué par la Byzacène en matière de production d'huile, dont une part importante a probablement été exportée vers Rome, et la richesse qui a pu en découler pour la région – comme, pour ce qui est de la Zeugitane, on rappelle à juste titre son rôle de grenier à blé de Rome. Mais c'est anticiper sur les faits historiques que de vouloir attribuer cette activité et cette expansion aux premières décennies du IIème siècle. Il ne faut pas oublier que c'est sous Commode que l'annone d'Afrique prend toute son importance[157bis], et que la fonction économique de l'Afrique ne s'affirme avec éclat que dans les dernières décennies du IIème siècle, allant de pair avec la fortune des aristocraties locales, qui accèdent progressivement aux dignités équestres et sénatoriales surtout au cours du IIème siècle: songeons que ce n'est que sous le règne de Marc Aurèle qu'une famille comme celle des Sévères commence à prendre le poids qui lui permettra de prétendre, après Commode, à l'exercice de la magistrature suprême. C'est bien ce que confirment, du reste, les grandes constructions édilitaires d'Afrique, qui attestent que l'expansion urbanistique est surtout marquée à partir du règne de Marc Aurèle, et qu'elle se poursuit sans désemparer jusqu'à la fin de l'époque sévérienne (et au delà, si l'on songe par exemple à l'importance des remaniements urbanistiques de Dougga sous le règne de Gallien)[158].

---

[150] Par exemple, ibid., n° 124, III (= pl. 120), n° 127, I (= pl. 21), n° 143, I (= pl. 39).

[151] à Herzogenbuchsee, ibid., n° 56, II (= pl. 24).

[152] J. AYMARD, La mosaïque de Bellérophon à Nîmes, dans: Gallia XI (1953), p. 249–271.

[153] M. BLANCHARD–LEMÉE, Recueil II, 2 (cité ci-dessus, note 6), n° 233.

[154] V. VON GONZENBACH, ouvrage cité, n° 95, V (= pl. 60 à 67).

[155] Cf. ci-dessus, note 141.

[156] V. VON GONZENBACH, ouvr. cit., n° 5, 4–11.

[157] Cf. ci-dessus p. 275–284.

Carthage fait sans doute figure de pionnière, et c'est bien normal, lorsque se construisent les Thermes d'Antonin[159]. Mais précisément les lambeaux qui restent de son décor mosaïqué primitif sont instructifs en ce qu'ils font une part exclusive à des structures géométriques parfois fort simples (quadrillages de bandes unies, semis de croisettes), parfois plus complexes (octogones sécants et tangents déterminant des étoiles à quatre pointes, etc.) mais toujours conformes aux traditions antérieures aux expériences novatrices du règne d'Hadrien.

Lorsque G. PICARD découvrait la maison d'Asinius Rufinus d'Acholla[160], qu'il attribue avec vraisemblance, on l'a vu, au règne de Commode (encore que les travaux aient pu se poursuivre jusqu'au début de l'époque sévérienne), il mettait vraisemblablement au jour un ensemble comportant parmi les plus précieux et les plus élégants témoignages d'un art original de la mosaïque en Afrique, mais l'un des plus anciens sans doute aussi. Il en va de même pour la maison de Neptune du même site d'Acholla, pour laquelle Mme S. GOZLAN[161] reste dans les limites de la vraisemblance lorsqu'elle l'attribue à l'époque de Marc Aurèle, mais qui peut tout aussi bien être un peu plus tardive; le mosaïste y fait encore la part belle à des décors très simples en noir finement tracés sur le fond blanc, qui reste

---

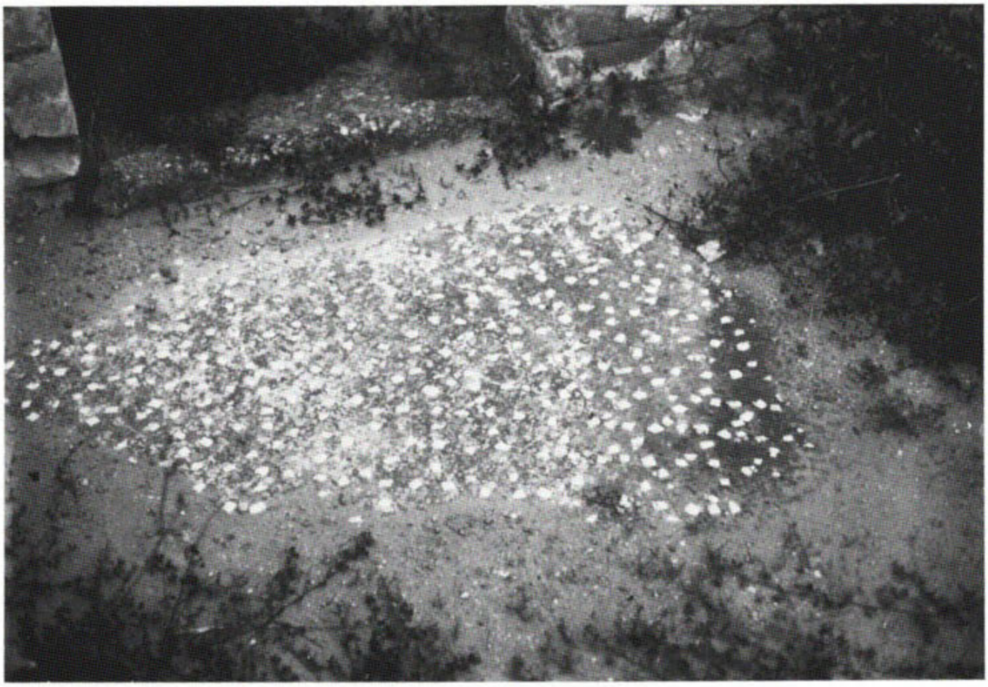
[157bis] Sur cette question controversée, cf. en dernier lieu H. PAVIS D'ESCURAC, Réflexions sur la Classis Africana Commodiana, dans: Mélanges W. Seston, Paris, 1974.

[158] CL. POINSSOT, Les ruines de Dougga, Tunis, 1958.

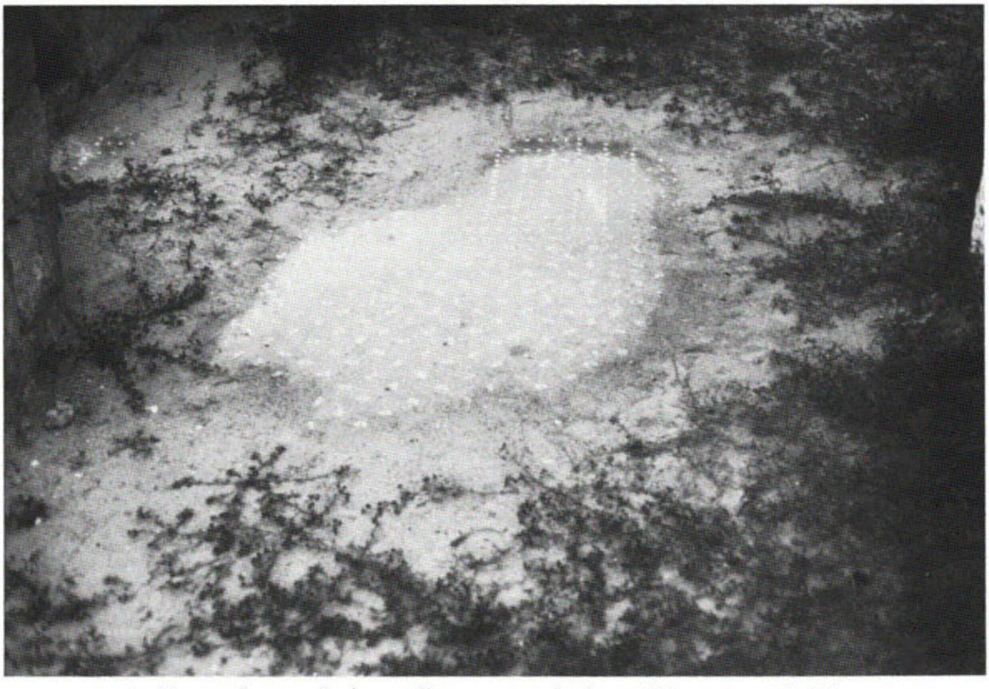
[159] A. LEZINE, Carthage, Utique. Etudes d'architecture et d'urbanisme, Paris, CNRS, 1968. – ID., Les Thermes d'Antonin à Carthage, Tunis, S.T.D., 1969. Le dossier est actuellement repris et complété par Mme O. BEN OSMAN dans le cadre de son étude d'ensemble sur les mosaïques de Carthage, préparatoire à la confection des volumes du Corpus consacrés à ce site. Que Mme BEN OSMAN soit ici vivement remerciée d'avoir bien voulu me donner accès à sa documentation, qui forme aujourd'hui la matière d'une thèse de IIIème cycle préparée pour l'Université d'Aix-en-Provence sous la direction de M. EUZENNAT.

[160] Cf. ci-dessus, note 74.

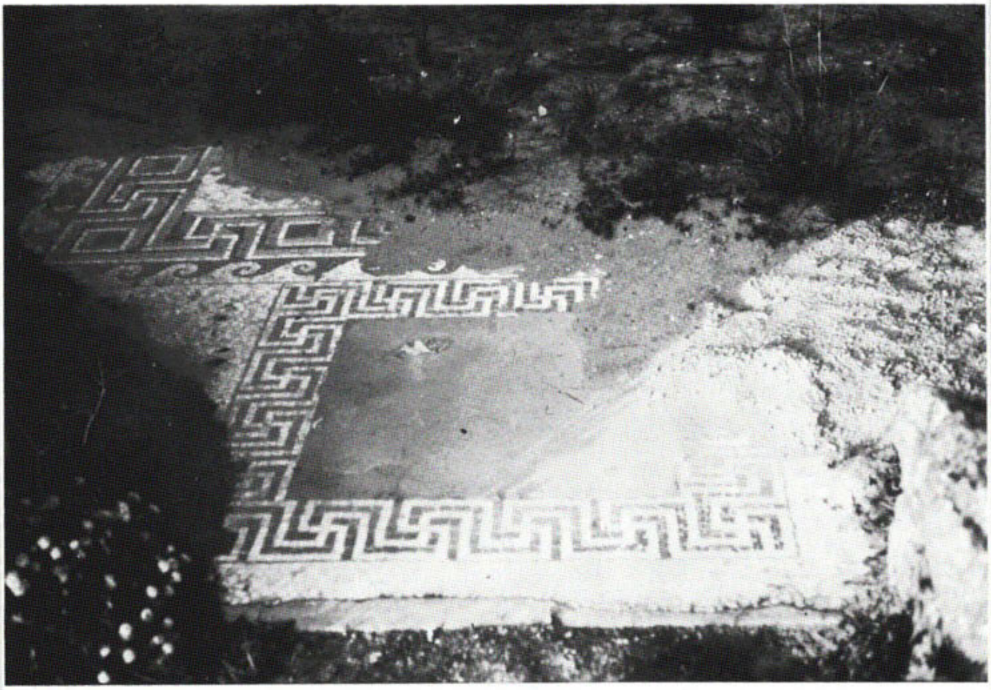
[161] Cf. ci-dessus, note 61.



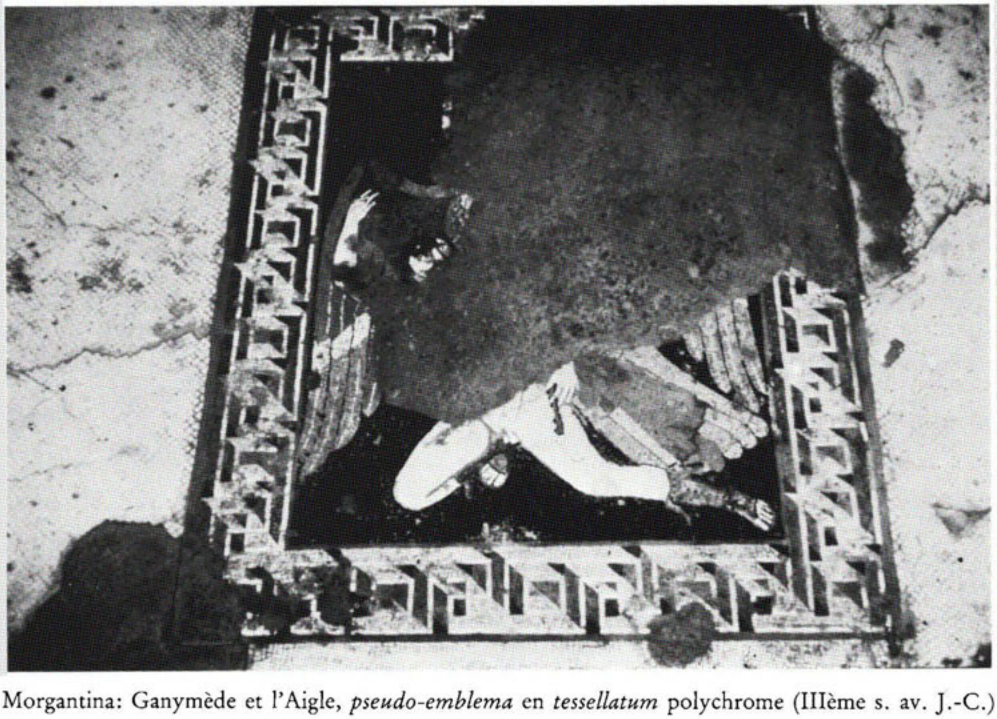
1. Morgantina: quadrillage losangé en quasi *tessellatum* sur *opus signinum* (IIème siècle avant J.-C.)



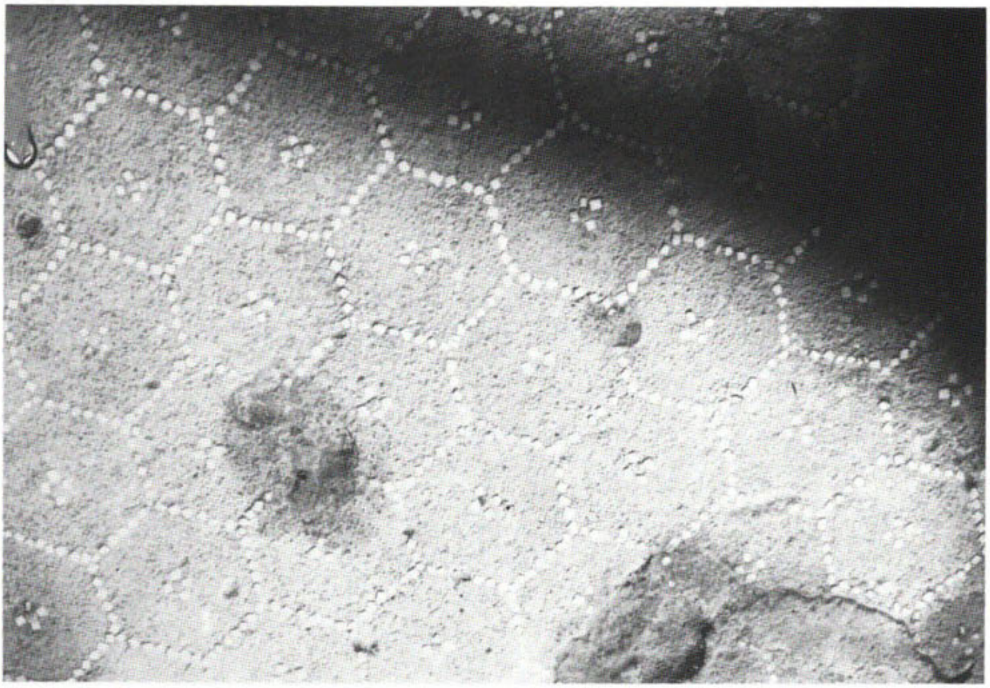
2. Morgantina: semis de tesselles sur *opus signinum* (IIème s. av. J.-C.)



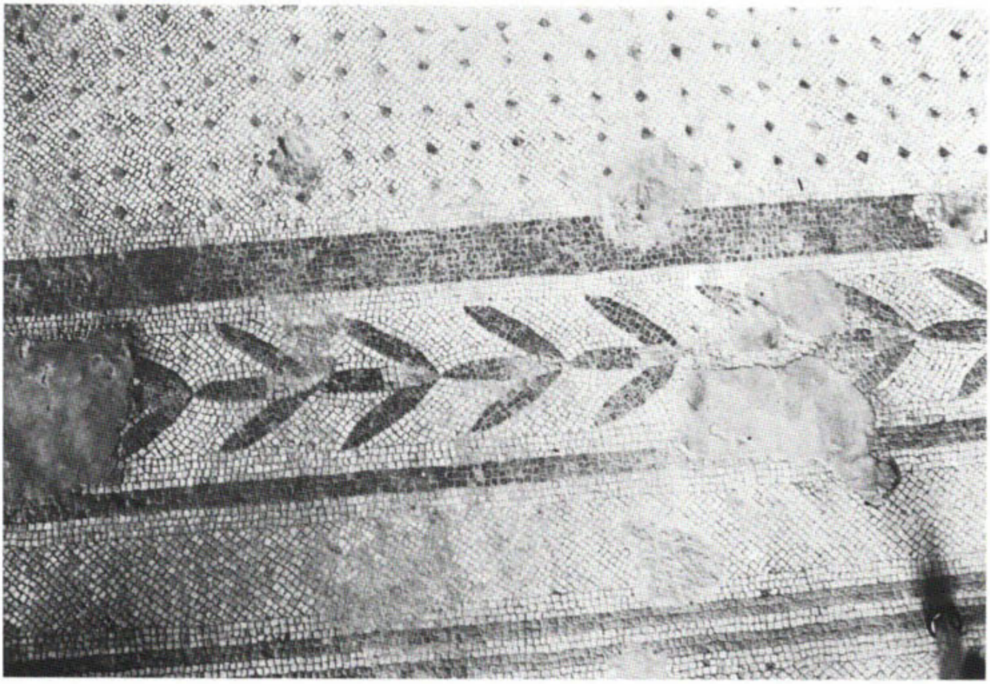
3. Morgantina: bordures de méandres et de postes en *tessellatum* polychrome (IIIème s. av. J.-C.)



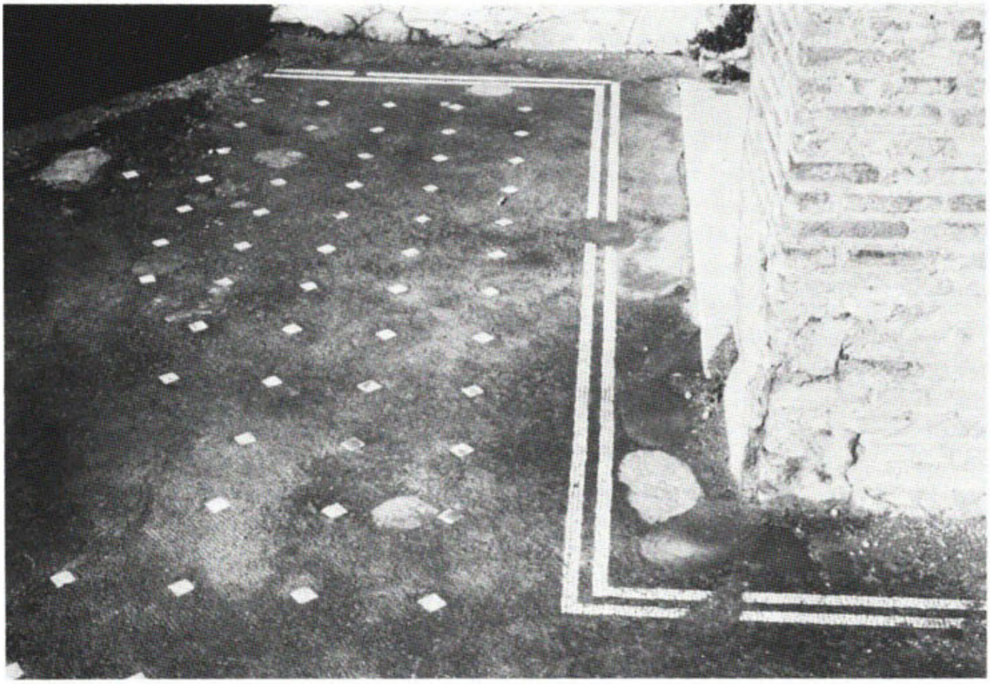
4. Morgantina: Ganymède et l'Aigle, *pseudo-emblema* en *tessellatum* polychrome (IIIème s. av. J.-C.)



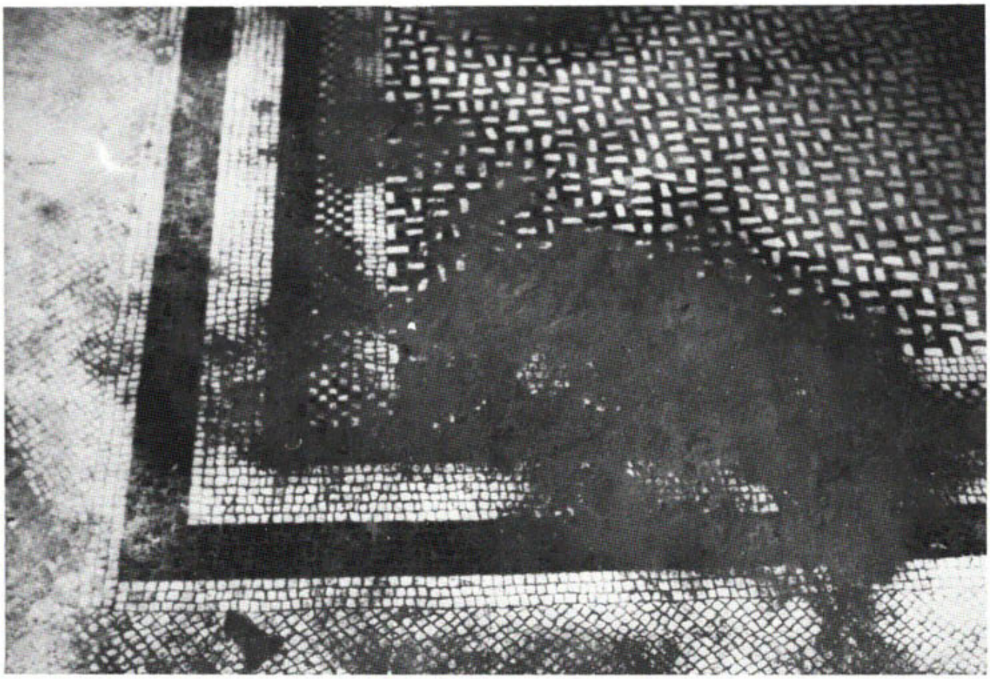
5. Pompéi: nid d'abeilles en *tessellatum* sur *opus signinum*



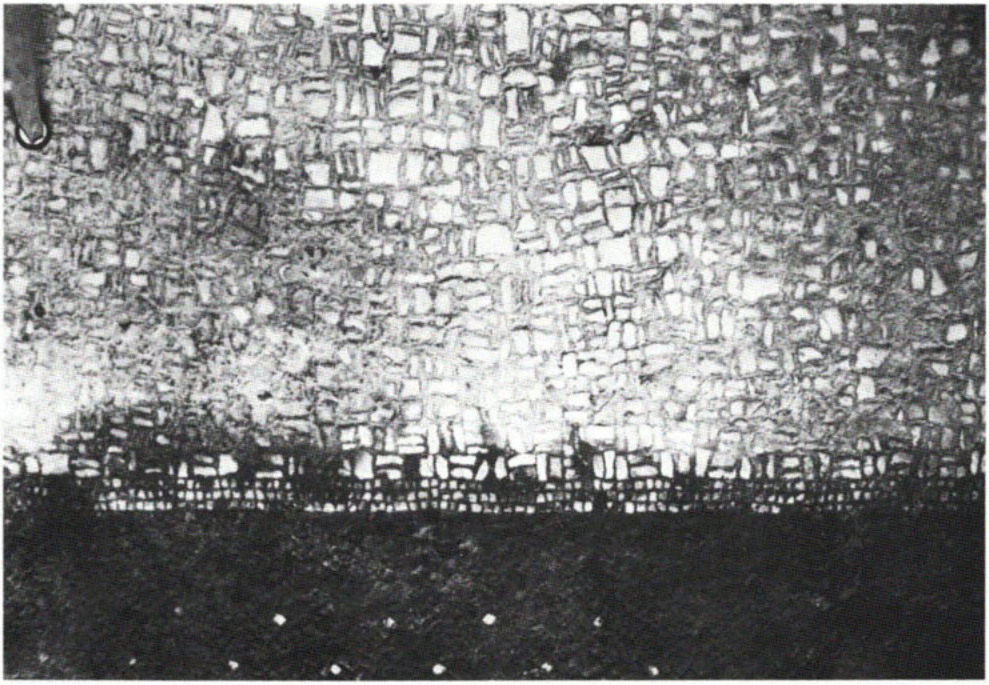
6. Pompéi: *tessellatum* en noir et blanc (bordure de laurier, semis de tesselles) (Ier s. av. J.-C.?).
Villa des Mystères



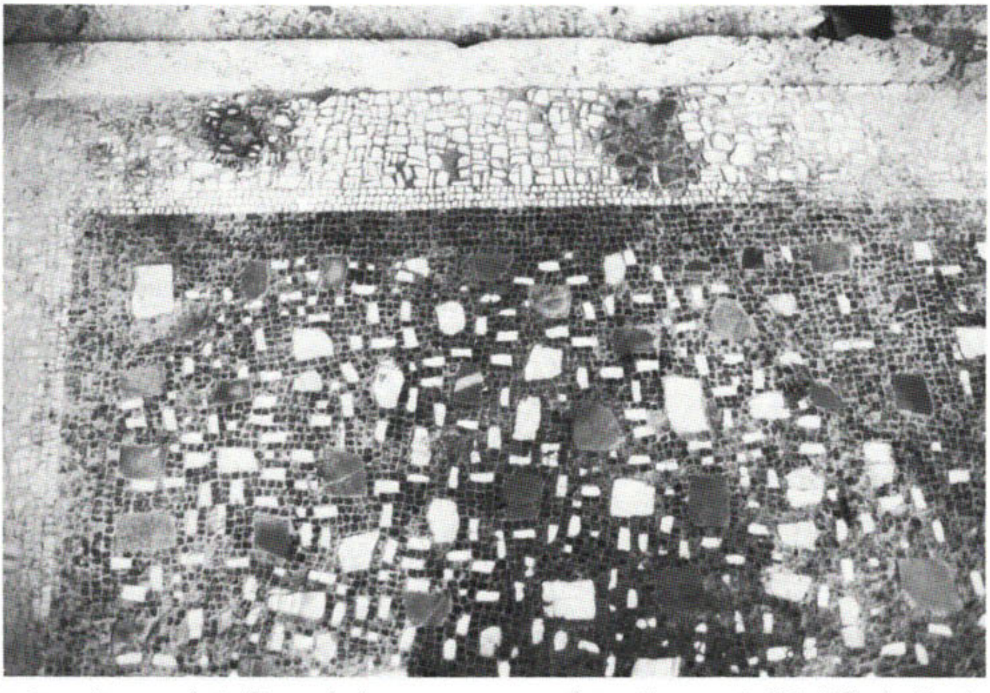
7. Pompéi: semis de *crustae* en cabochons blanches sur fond noir (Ier s. av. J.-C.?). Villa des Mystères



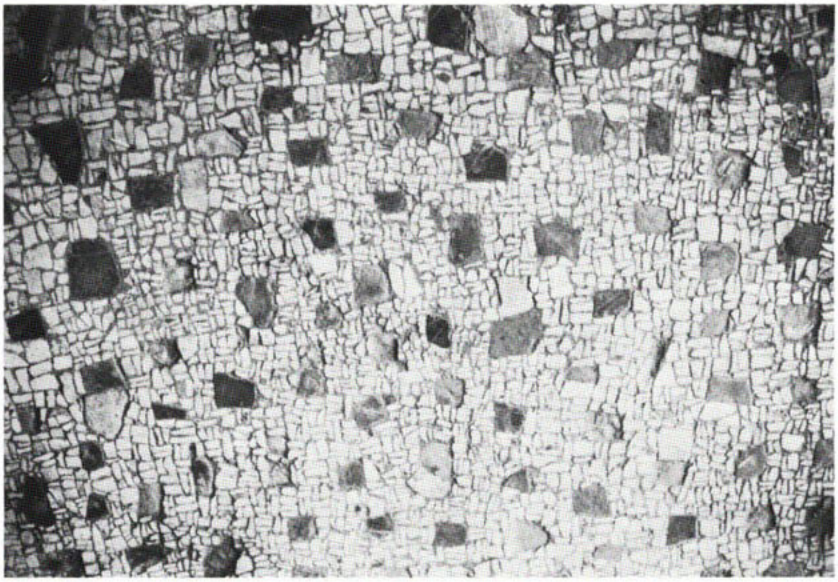
8. Pompéi: *opus pseudo-figlinum* bichrome (Ier s. av. J.-C.?). Villa des Mystères



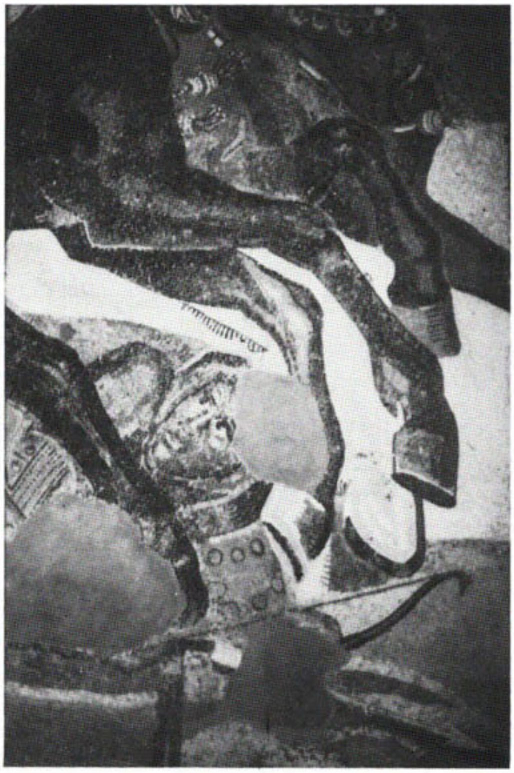
9. Pompéi: *opus pseudo-figlinum* monochrome (Ier s. av. J.-C.?). Villa des Mystères



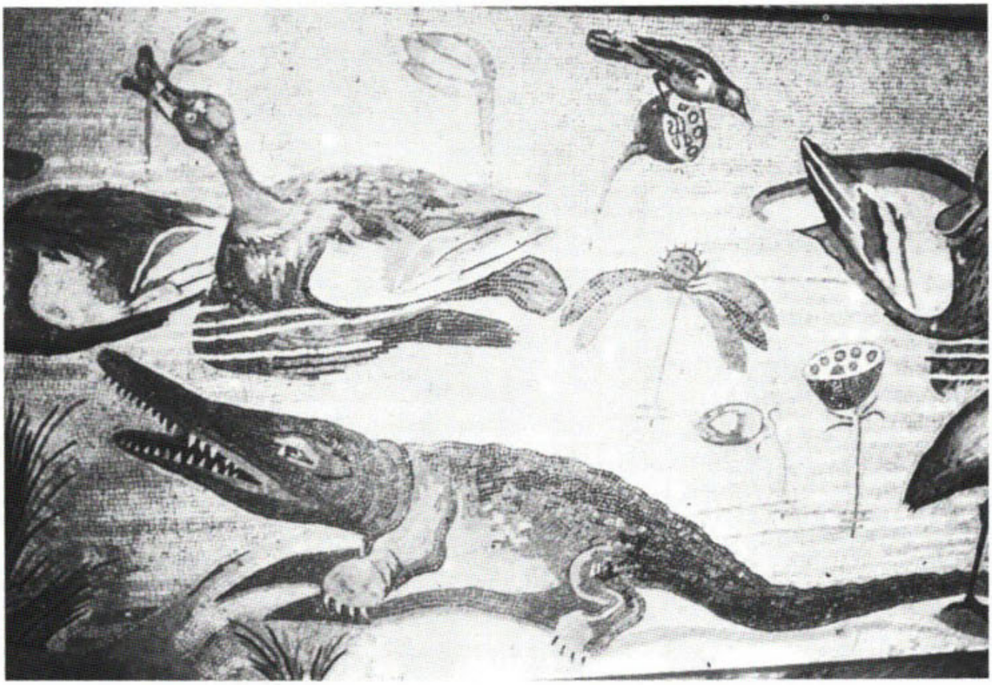
10. Pompéi: *crustae* irrégulières polychromes sur *opus tessellatum* (Ier s. av. J.-C.?). Villa des Mystères



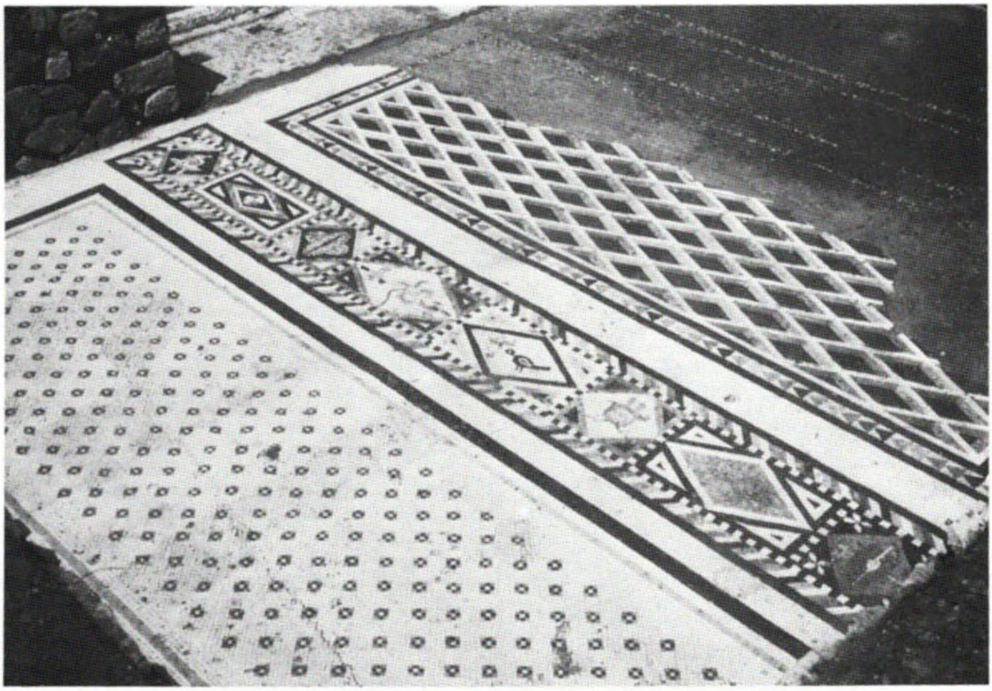
11. Pompéi: *crustae* irrégulières polychrome sur *opus pseudo-figlinum* (Ier s. av. J.-C.?). Villa des Mystères



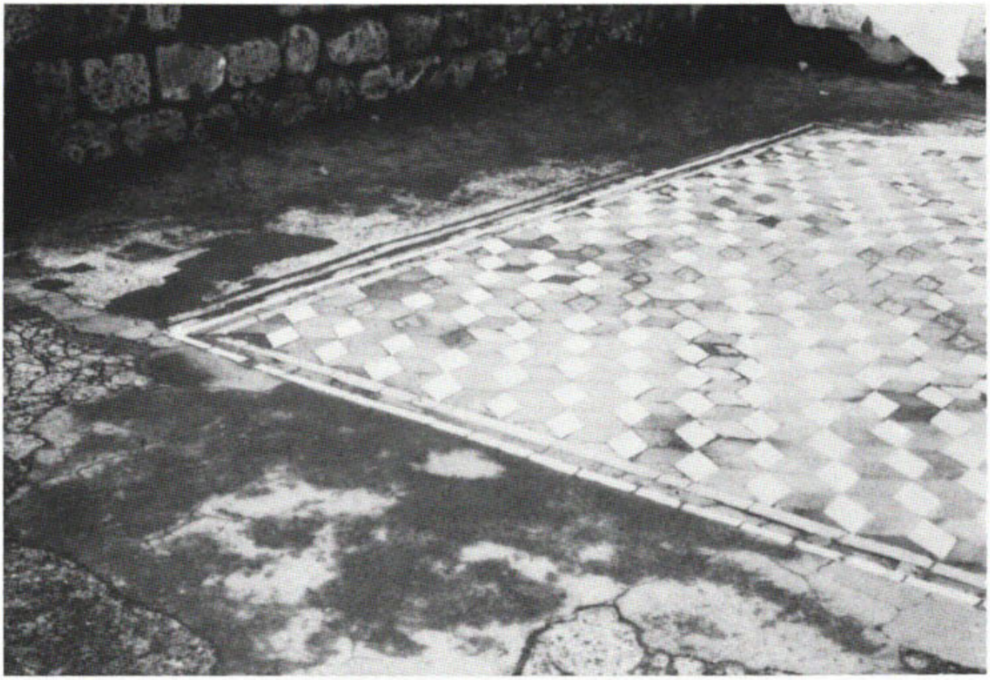
12. Pompéi: La bataille d'Alexandre (détail), *emblema* figuré polychrome en *opus vermiculatum* (Ier s. av. J.-C.). Maison du Faune, auj. au Musée National de Naples



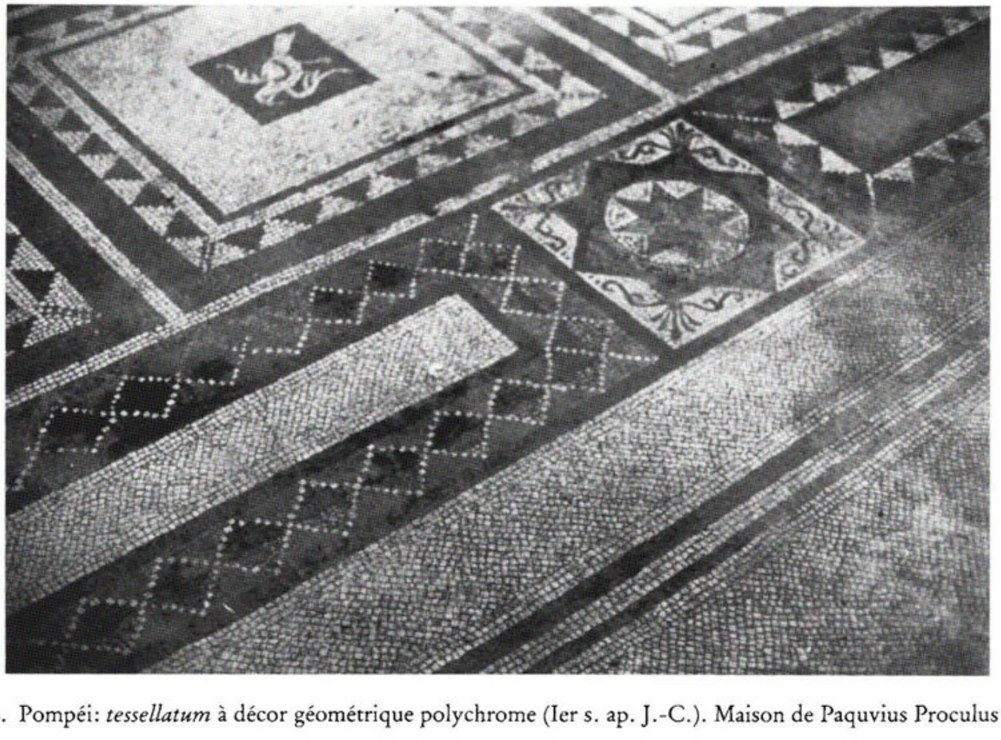
13. Pompéi: Paysage nilotique (détail), *emblema* figuré polychrome en *opus vermiculatum* (Ier s. av. J.-C.). Maison du Faune, auj. au Musée National de Naples



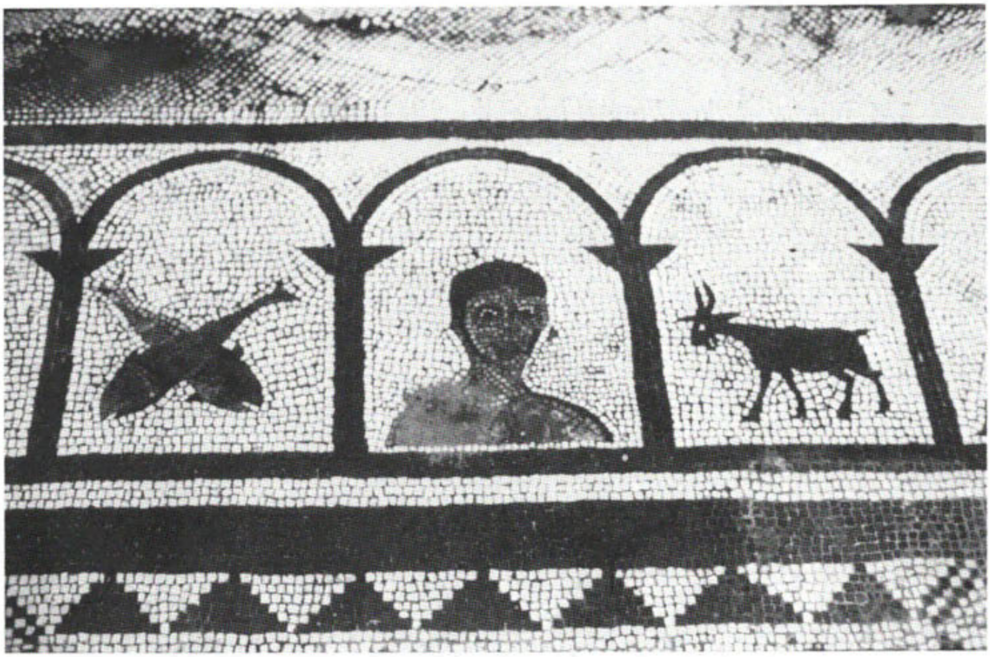
14. Lucus Feroniae: *tessellatum* à décors géométriques polychromes (Ier s. av. J.-C.)



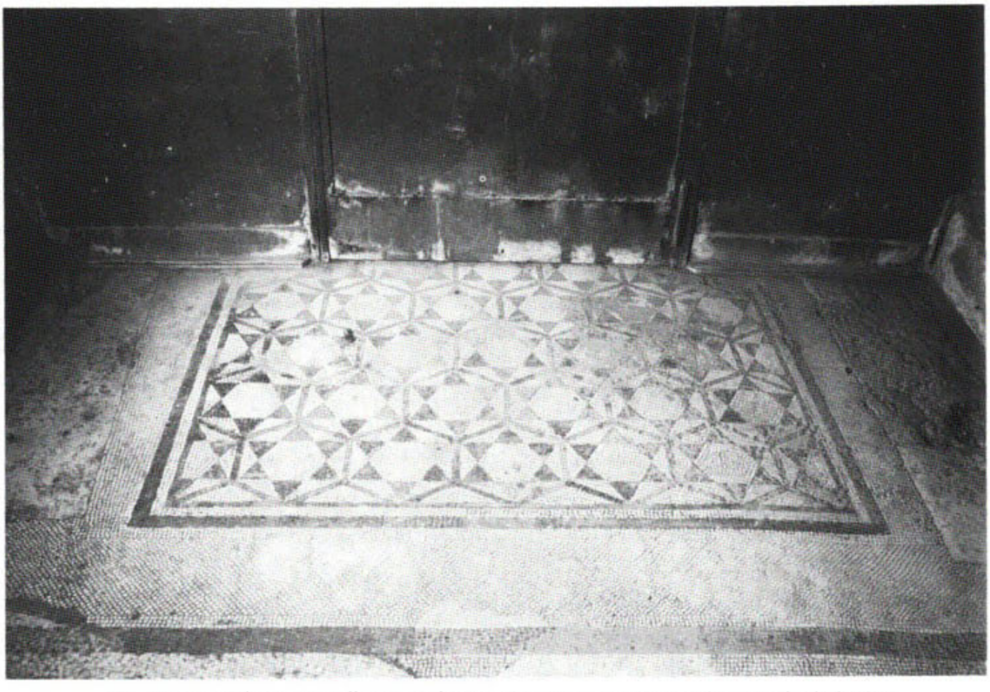
15. Pompéi: *opus sectile* (Ier s. av. J.-C.). Maison du Faune



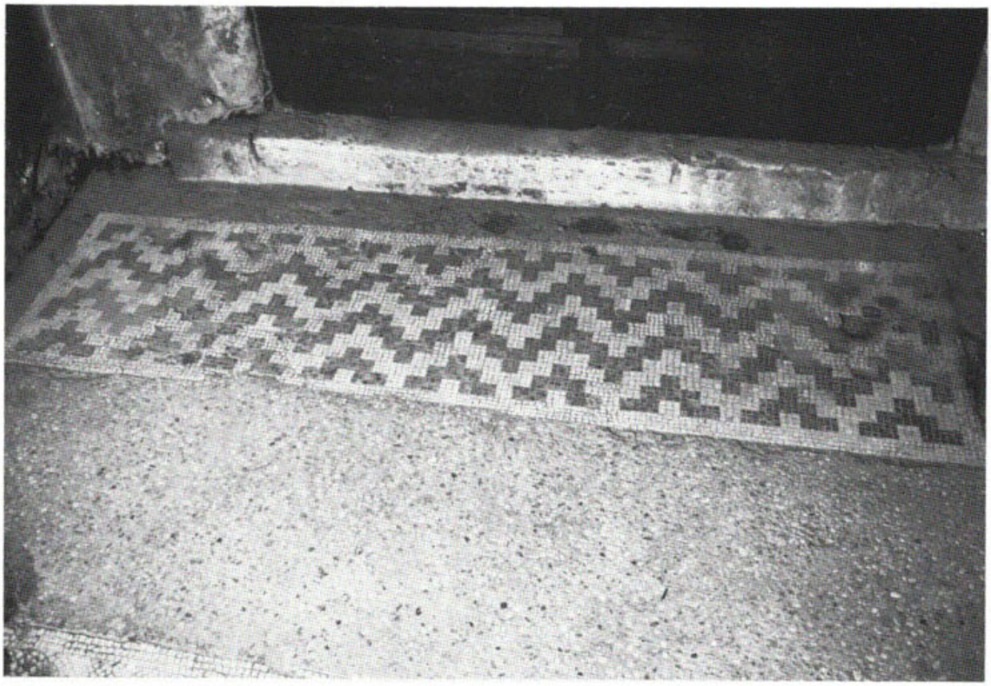
16. Pompéi: *tessellatum* à décor géométrique polychrome (Ier s. ap. J.-C.). Maison de Paquvius Proculus



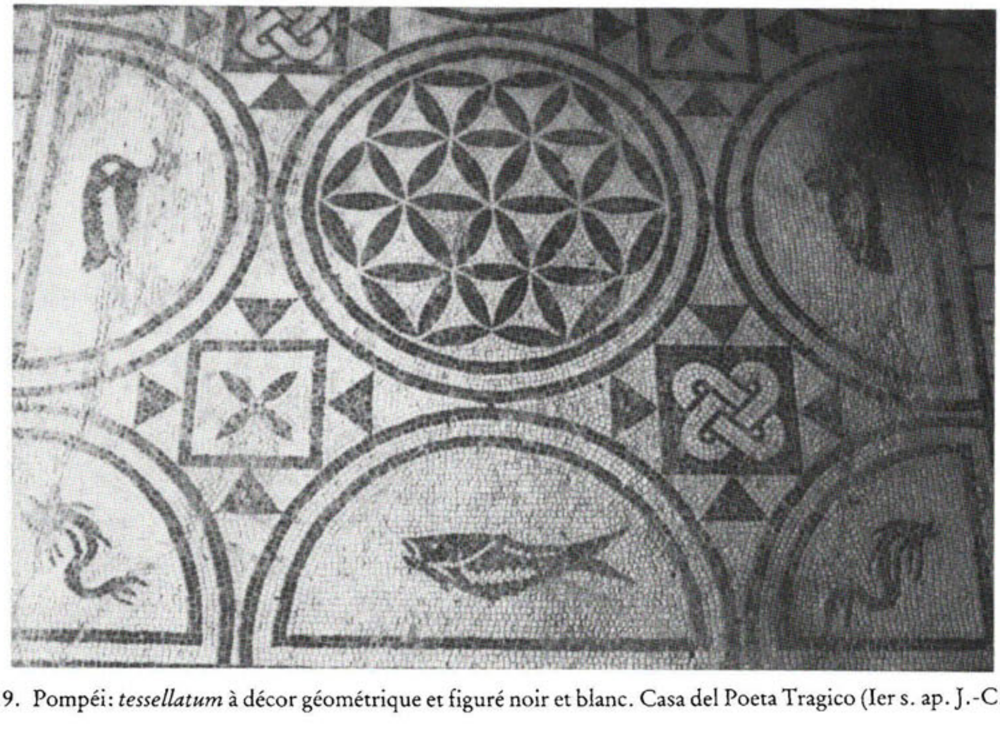
17. Pompéi: *tessellatum* à décor figuré polychrome (Ier s. ap. J.-C.). Ibid., *atrium*



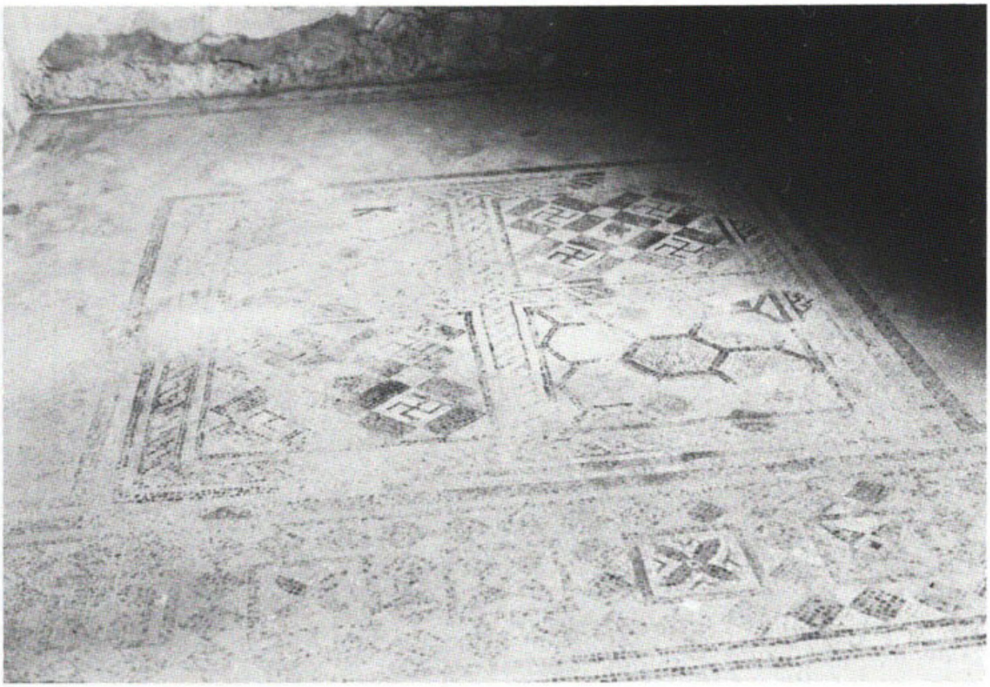
18. Rome, Palatin: *tessellatum* à décor géométrique noir et blanc (nids d'abeille). Maison dite 'de Livie' (époque augustéenne)



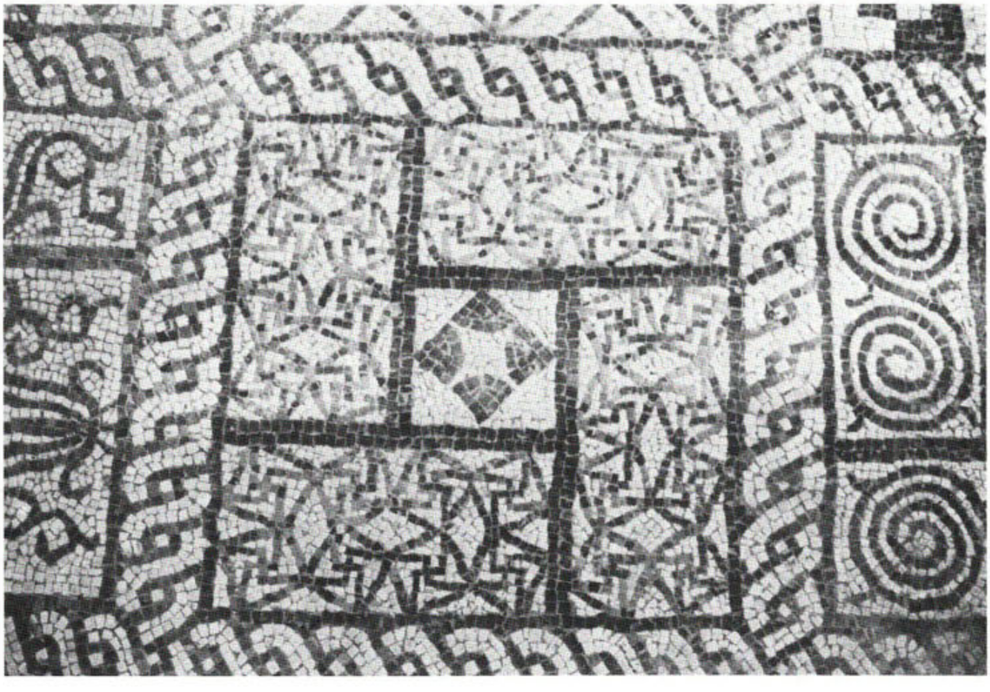
18bis. Rome, Palatin: *tessellatum* à décor géométrique noir et blanc (lignes brisées à degrés). Ibid



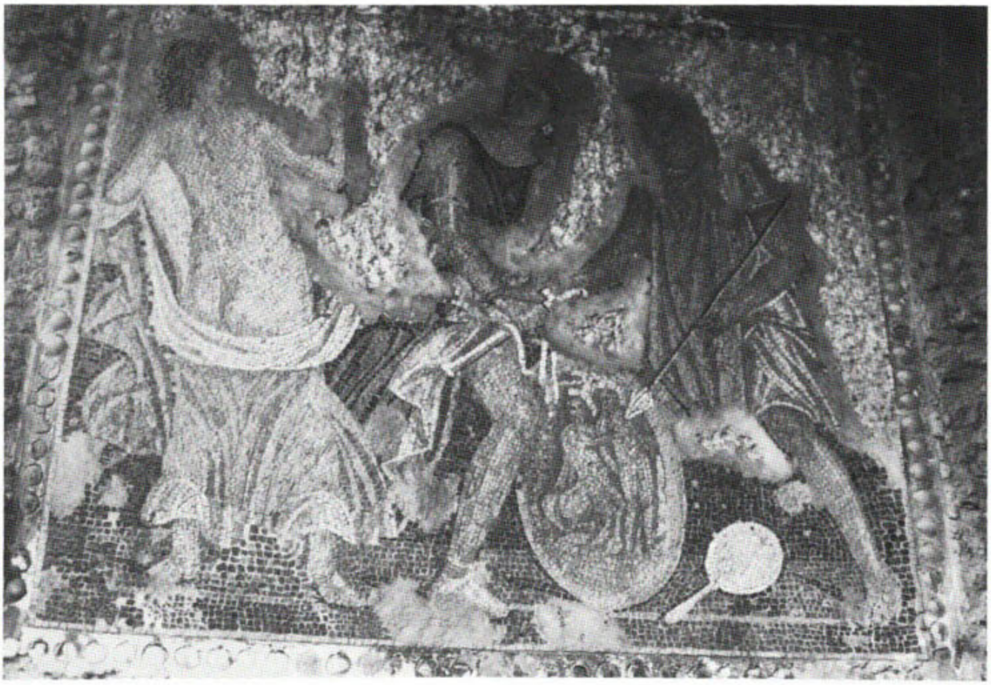
19. Pompéi: *tessellatum* à décor géométrique et figuré noir et blanc. Casa del Poeta Tragico (Ier s. ap. J.-C.)



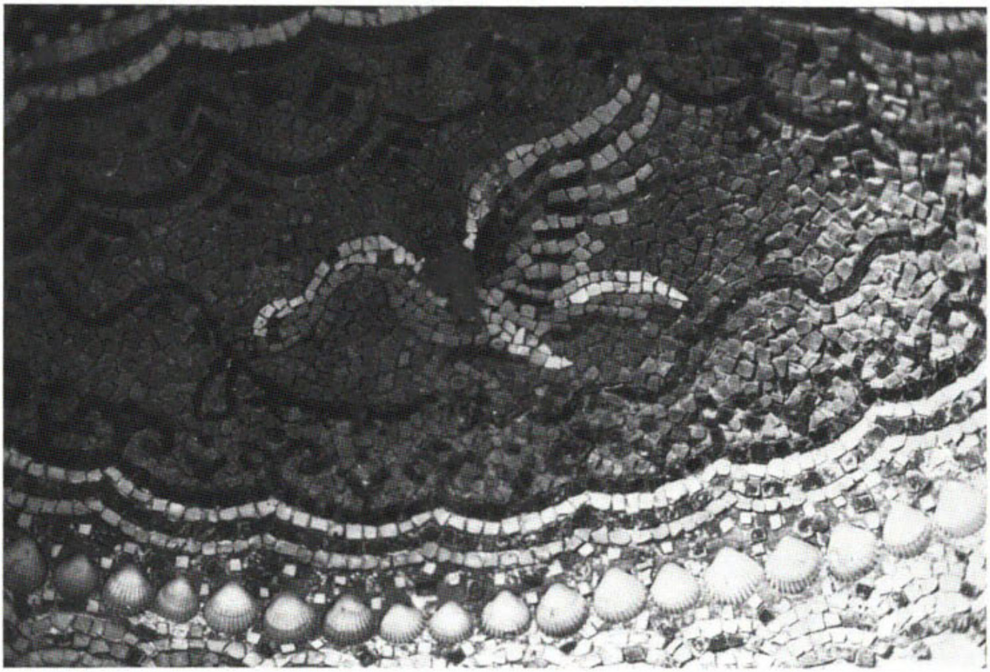
20. Pompéi: *tessellatum* à décor multiple, noir et blanc. Ibid



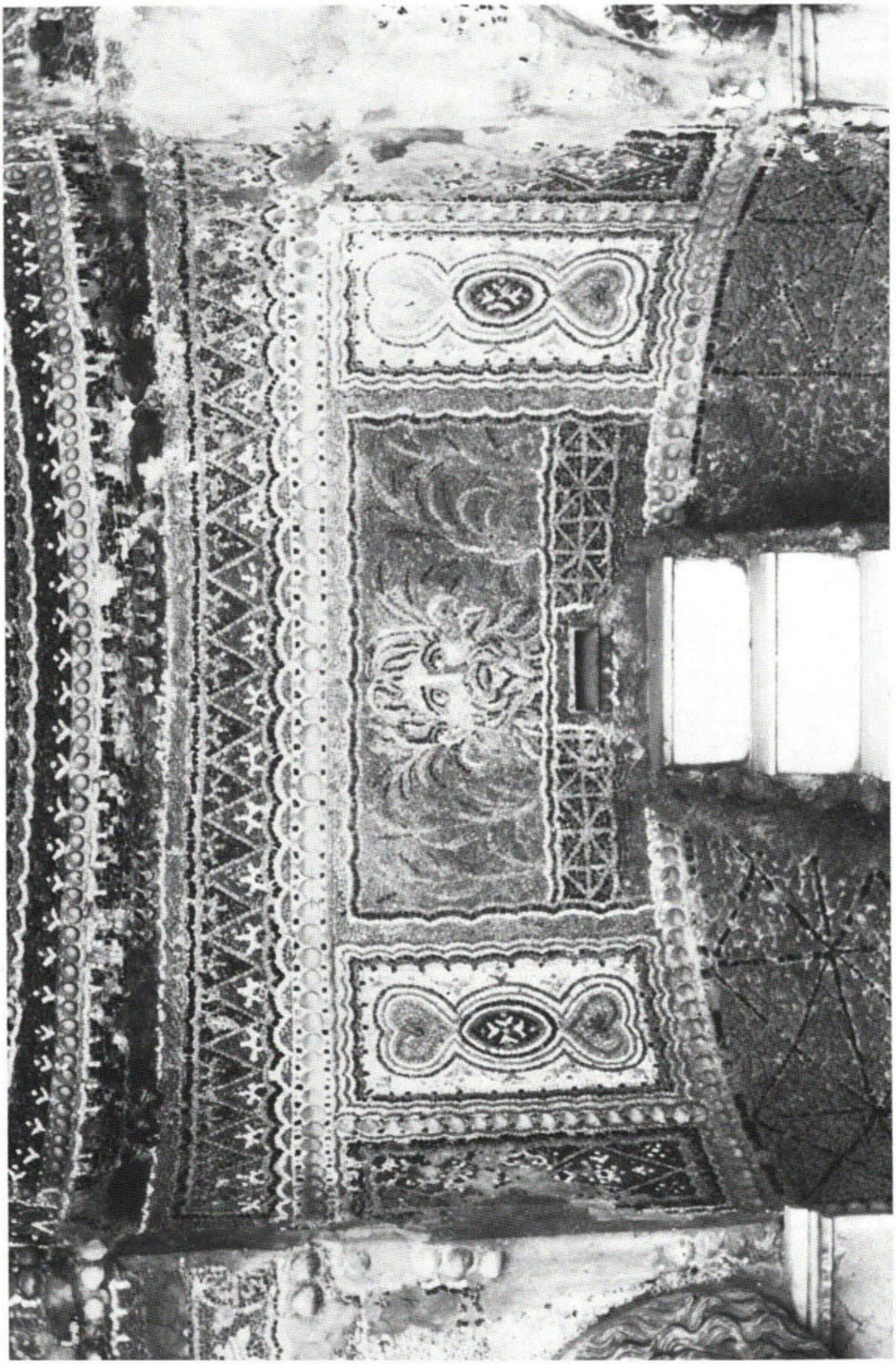
21. Herculanum: *tessellatum* à décor multiple, noir et blanc (Ier s. ap. J.-C.)



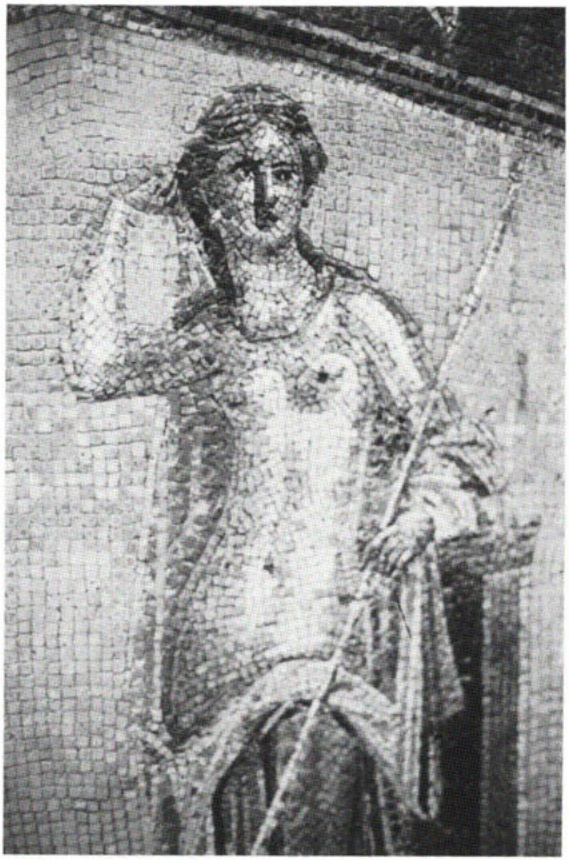
22. Pompéi: *opus vermiculatum* pariétal figuré: Achille à Skyros. Maison d'Apollon (Ier s. ap. J.-C.)



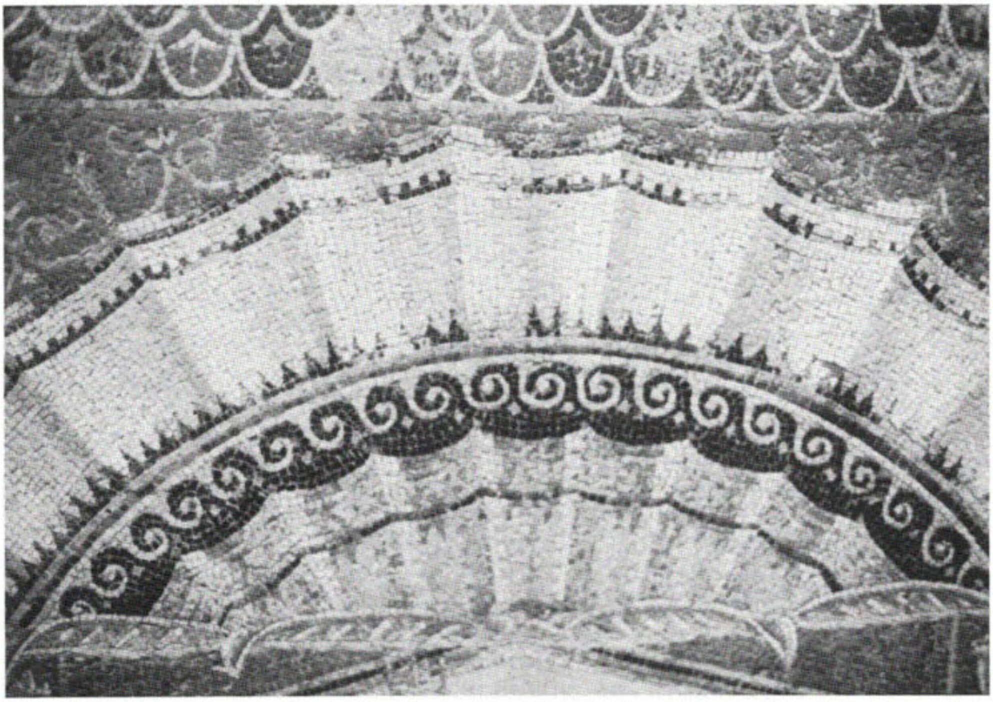
23. Pompéi: décor de fontaine en *opus musivum* (Ier s. ap. J.-C.)



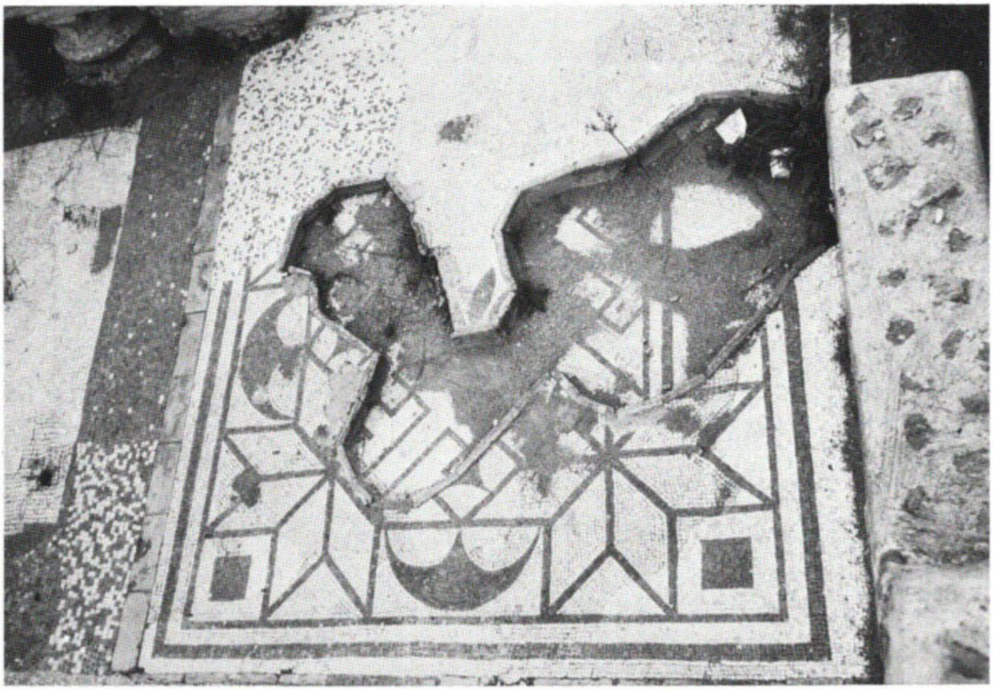
24. Pompéi: *opus musivum* du nymphée de la Casa della fontana grande (Ier s. ap. J.-C.)



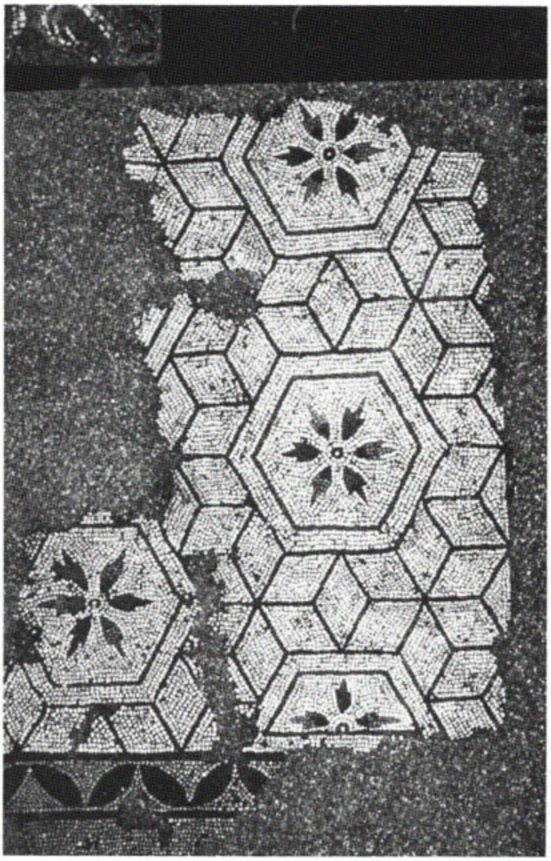
25. Herculanum: *opus musivum* à grand décor figuré: Amphitrite. Maison de Neptune et Amphitrite (Ier s. ap. J.-C.)



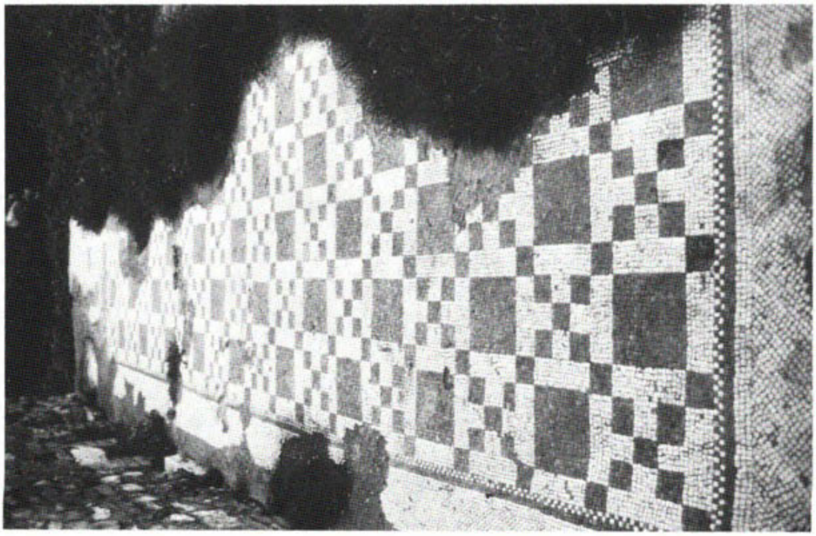
26. Herculanum: *opus musivum* à décor géométrique polychrome: motif de tentures. Ibid



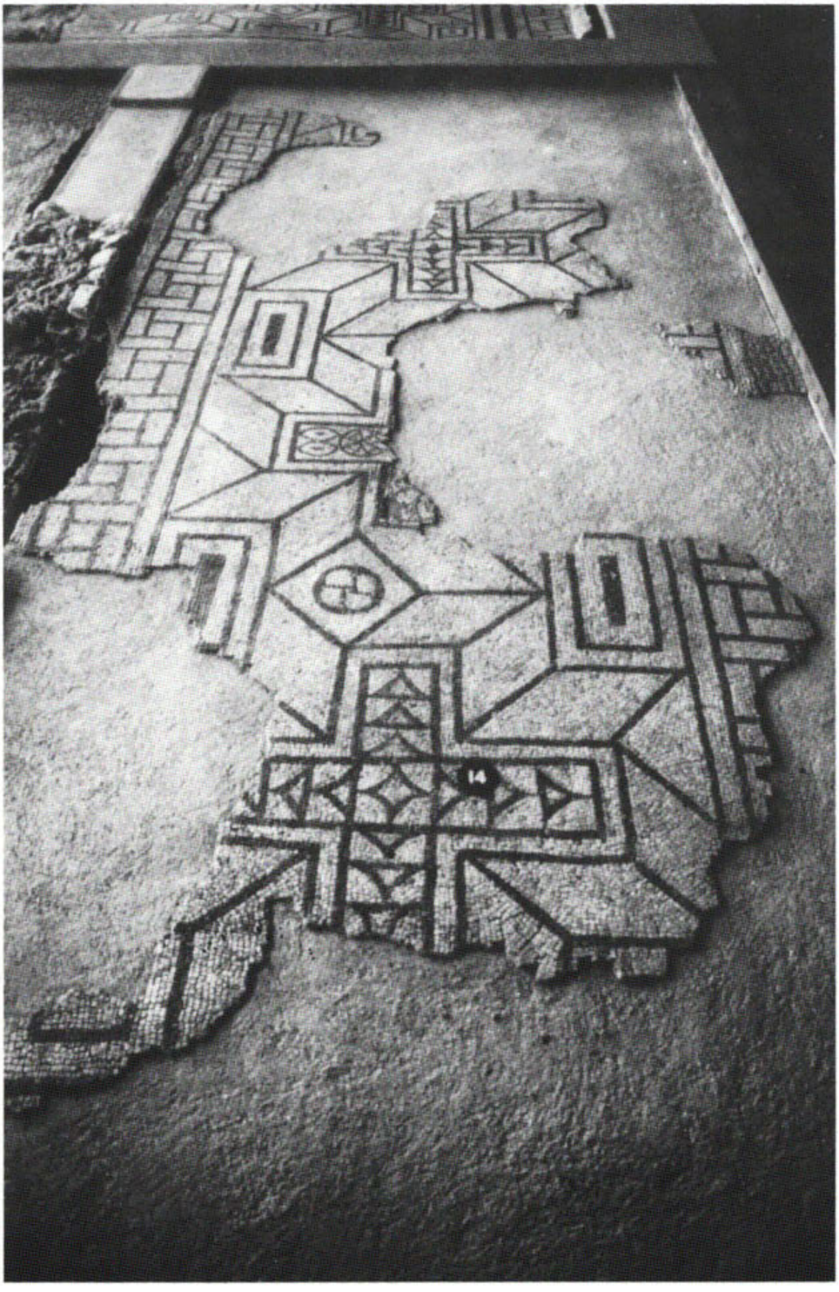
27. Ostie: *tessellatum* géométrique noir et blanc d'époque antonine, superposé à un autre du début du IIème s. ap. J.-C. (Casa di Apuleio)



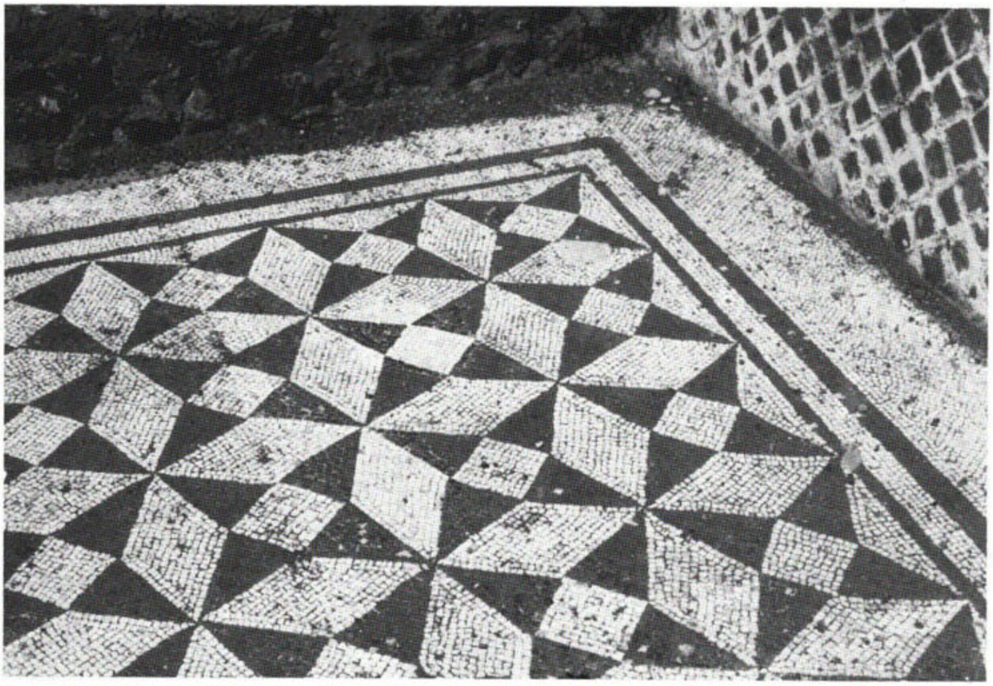
29. Cherchel: *tessellatum* à décor géométrique noir et blanc relevé de fleurons polychromes (IIème s. ap. J.-C.)



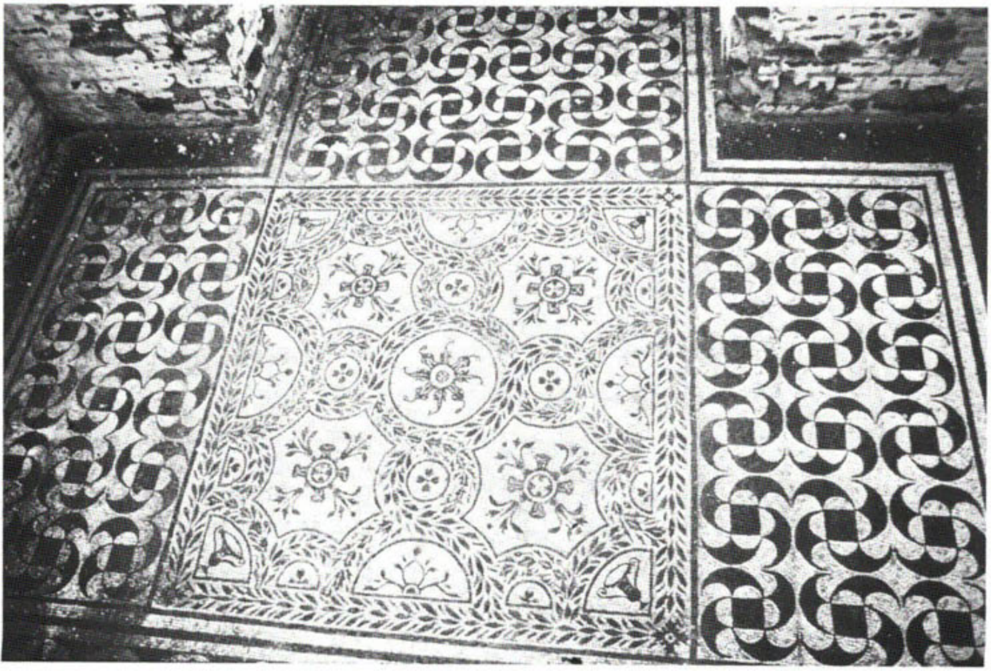
28. Aquilée: *tessellatum* à décor géométrique noir et blanc. Fondo CAL (Ier s. ap. J.-C.)



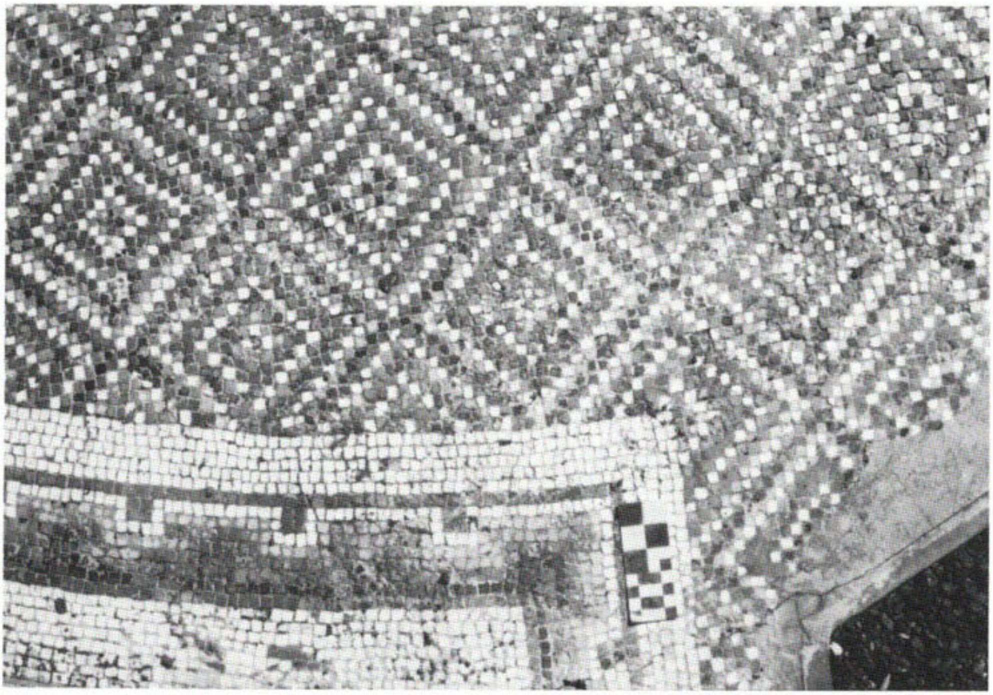
30. Fishbourne: *tessellatum* à décor géométrique noir et blanc. Pièce n° 14 (fin Ier s. ap. J.-C.)



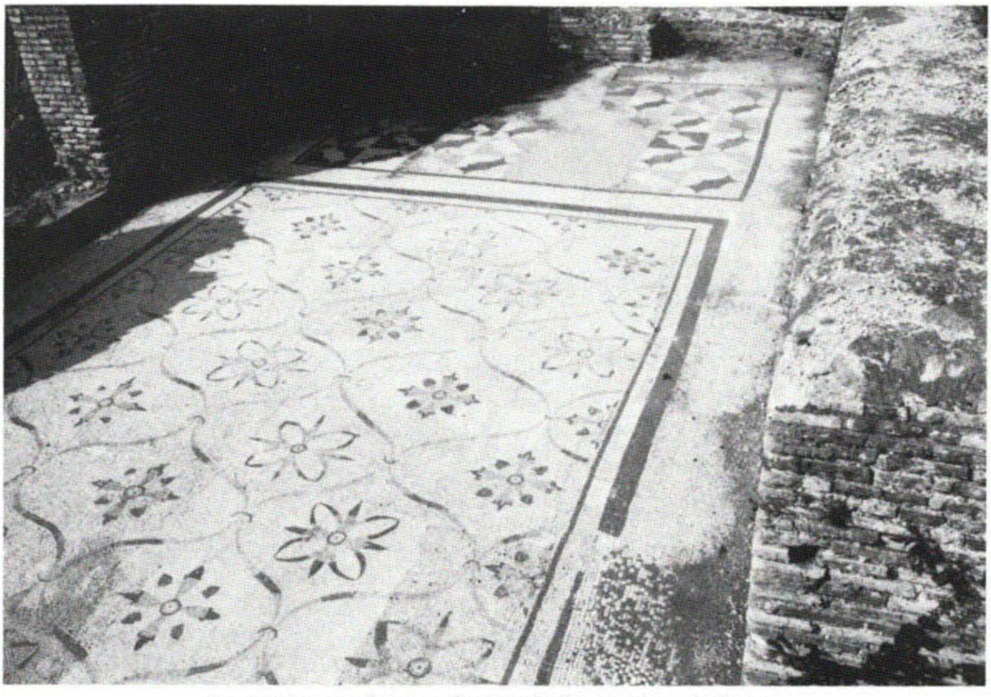
31. Tivoli: *tessellatum* à décor géométrique noir et blanc. Villa Hadriana (2ème quart du IIème s. ap. J.-C.), *hospitalia*



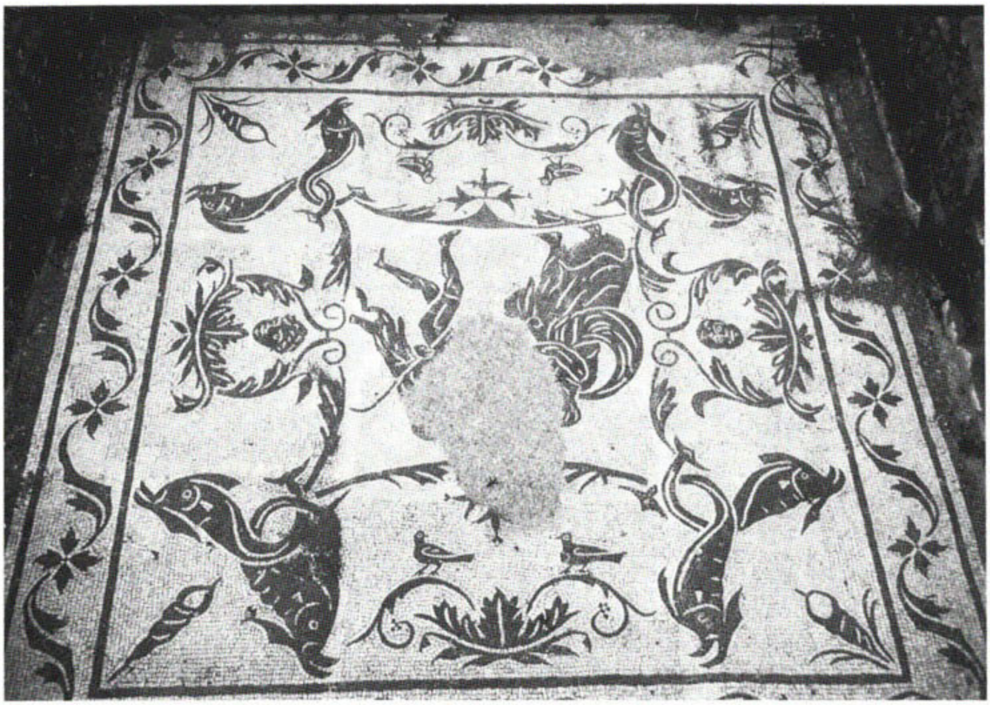
32. Tivoli: *tessellatum* à décor fleuri, en noir et blanc. Villa Hadriana, *hospitalia* (2ème quart du IIème siècle ap. J.-C.)



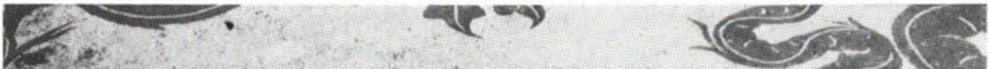
33. Tivoli: *tessellatum* à décor géométrique polychrome. Villa Hadriana, Piazza d'Oro (2ème quart du IIème s. ap. J.-C.)



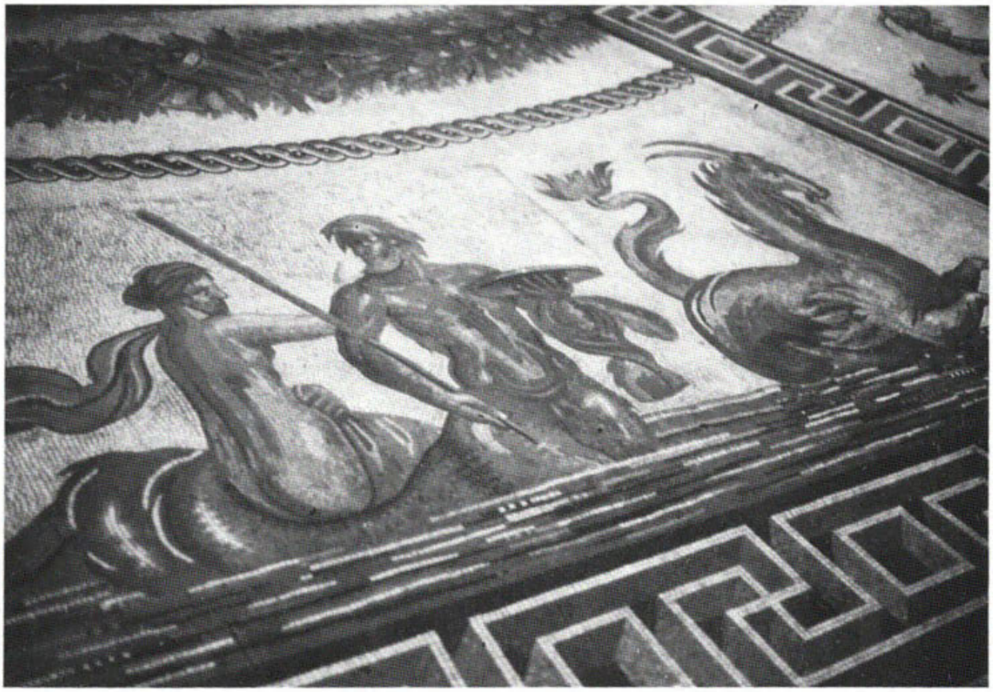
34. Ostie: *tessellatum* à décor polychrome de style fleuri



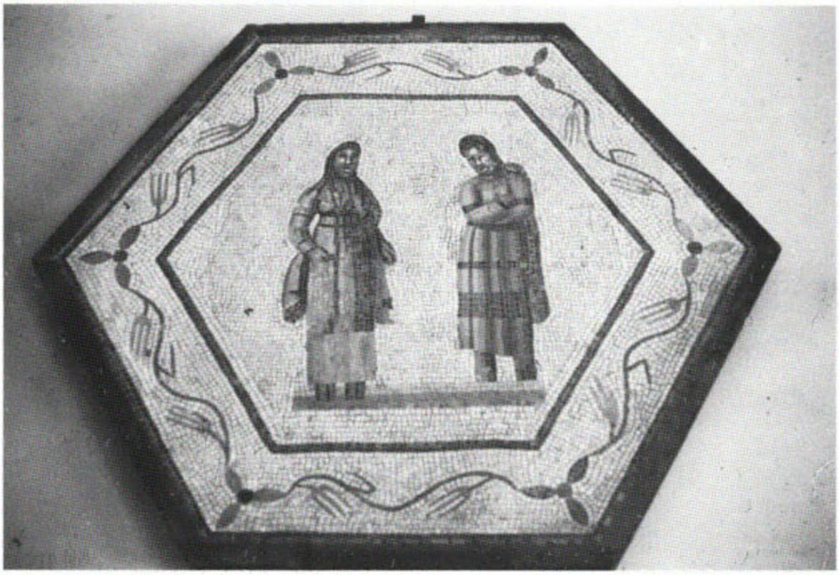
35. Ostie: *tessellatum* à décor de style fleuri noir et blanc, comportant des sujets figurés. Casa di Apuleio (époque d'Antonin)



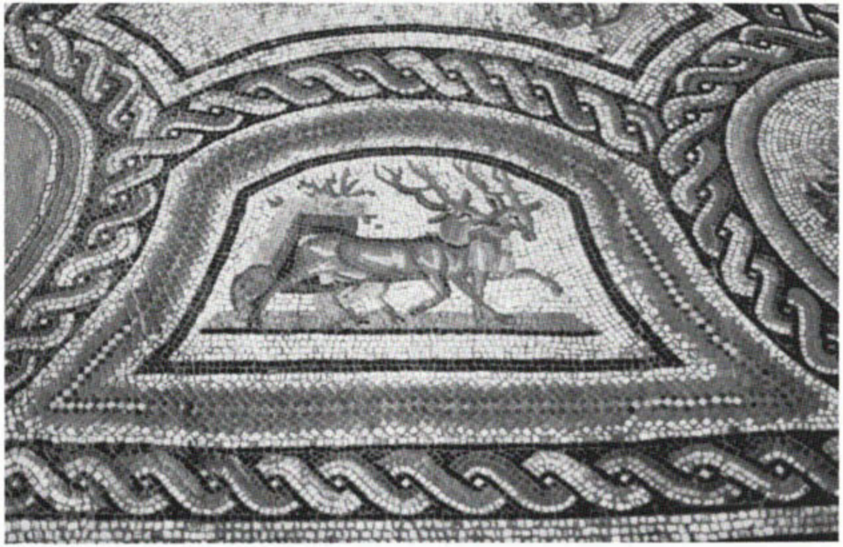
36. Ostie: *tessellatum* à décor figuré en noir et blanc. Thermes de Neptune (vers le milieu du IIème s. ap. J.-C.)



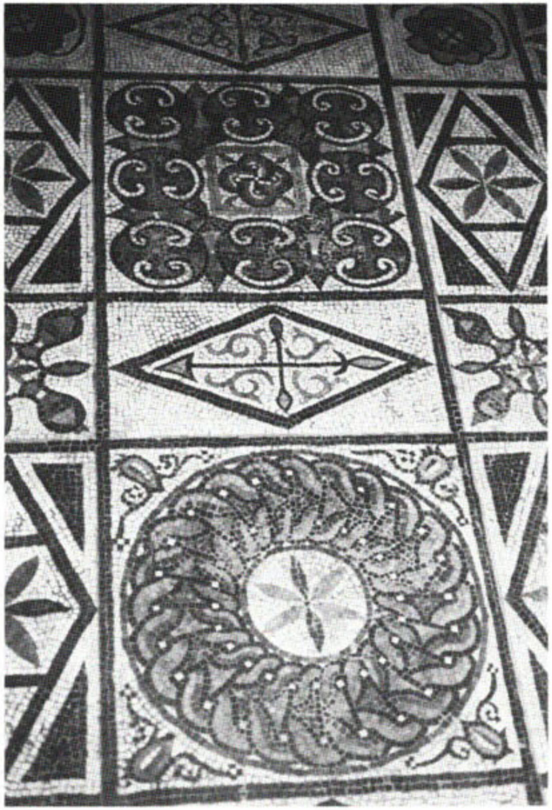
37. Otricoli: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome. Thermes. Auj. au Musée du Vatican (dernier quart du IIème s. ap. J.-C.)



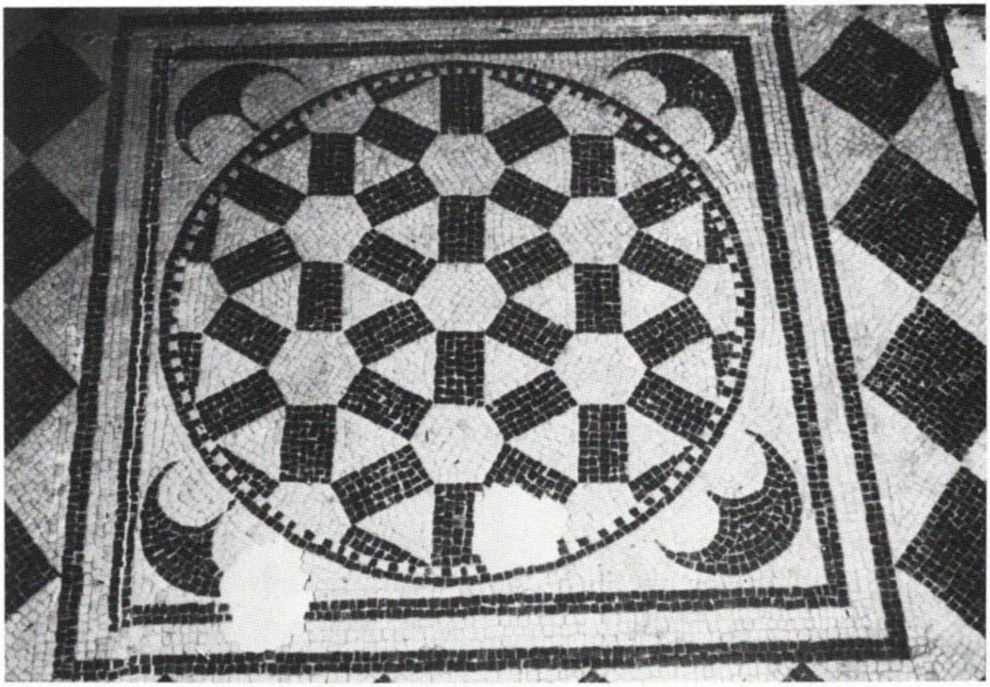
38. Rome: *tessellatum* de style fleuri, à décor figuré, polychrome (IIIème s. ap. J.-C.?). Musée du Vatican



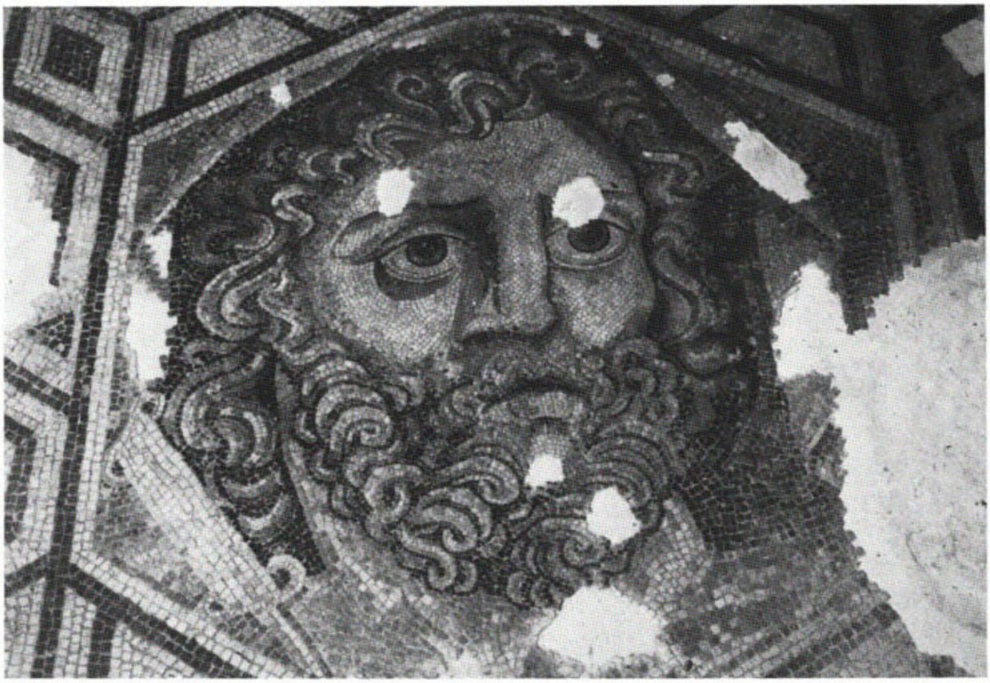
38. bis. Trèves: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (IIIème siècle). Mosaïque du triomphe de Dionysos, détail: symbole du Printemps. Musée archéologique de Trèves



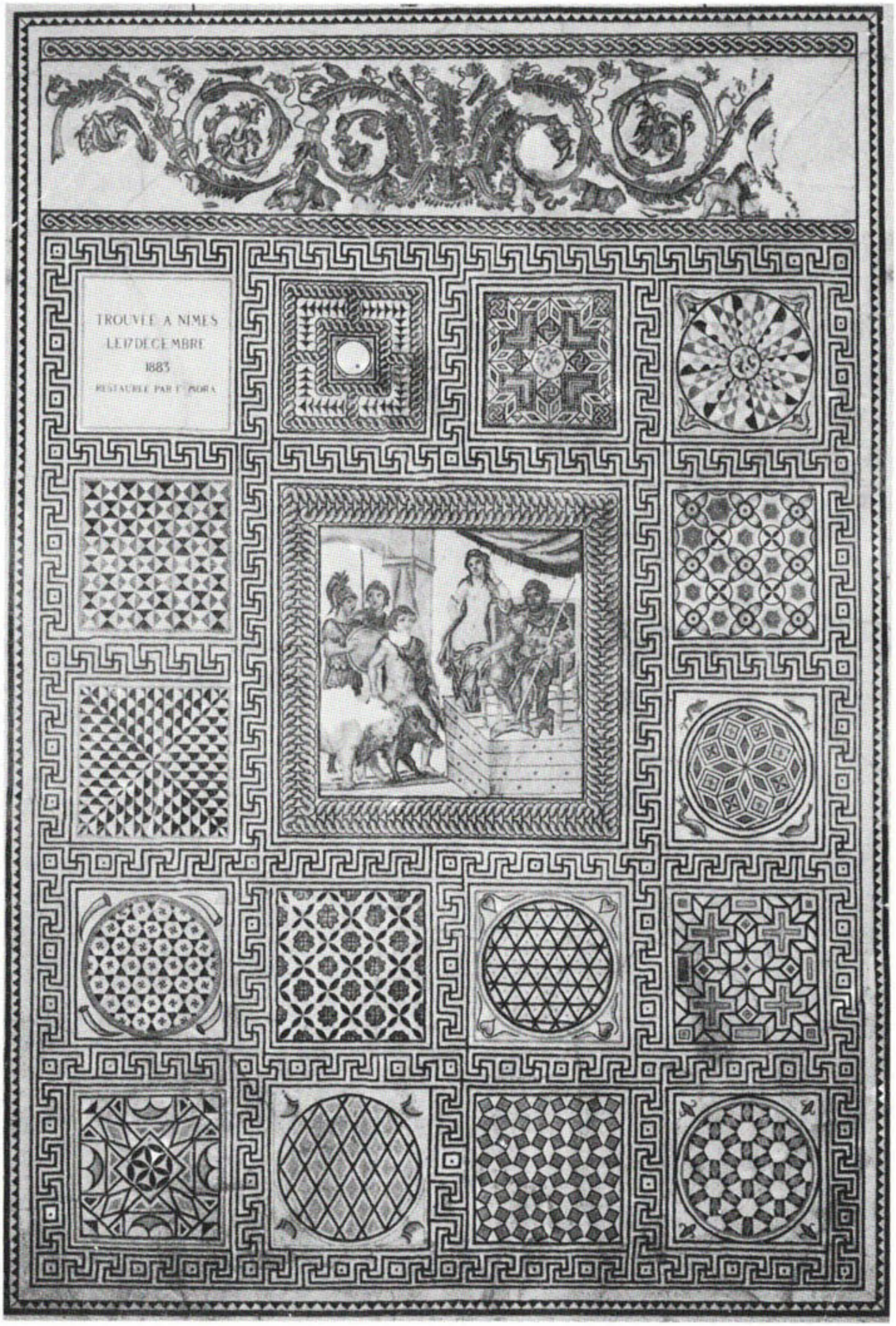
39. Lyon: *tessellatum* à décor géométrique polychrome, dit 'à décor multiple' (fin IIème, début IIIème s. ap. J.-C.). Couvent du Verbe Incarné, auj. au Musée de Lyon



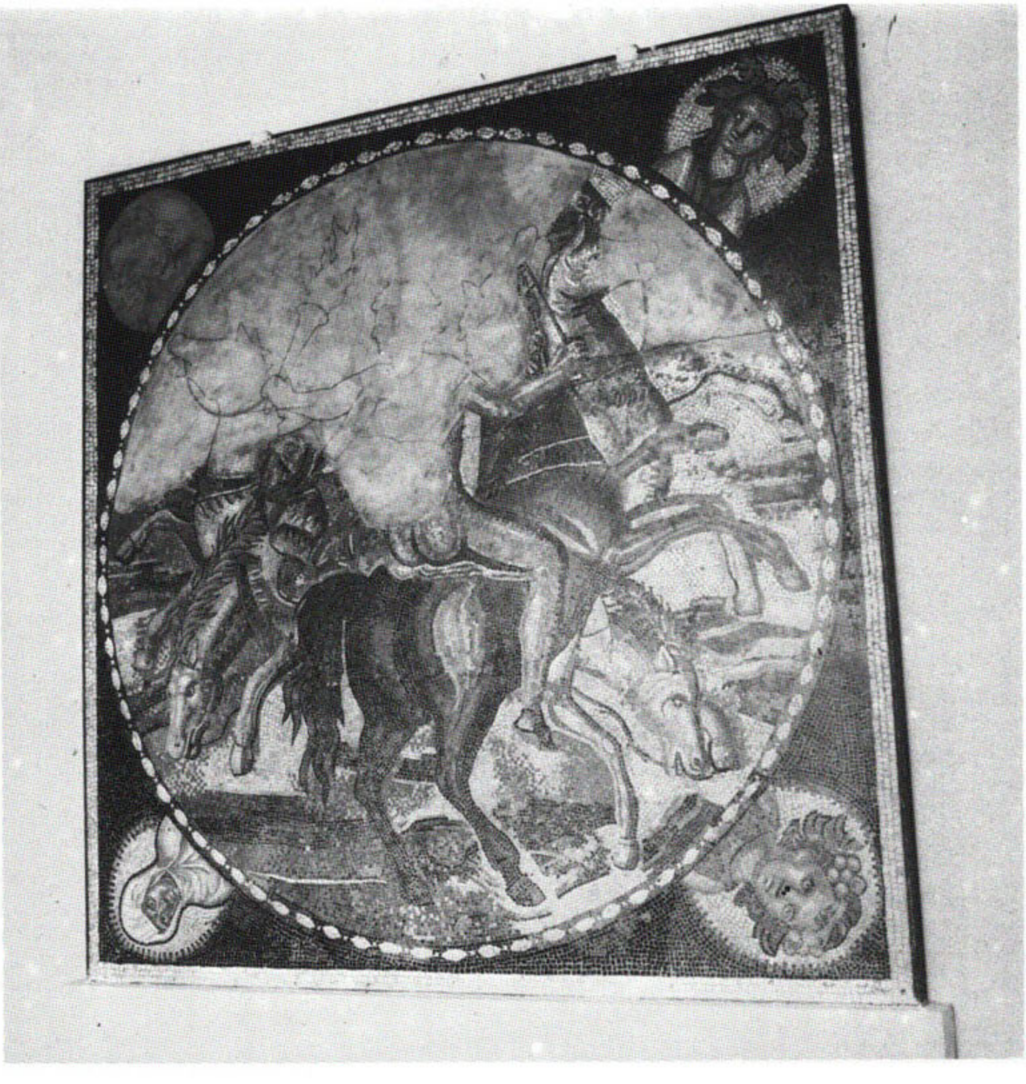
40. Ouzouër-sur-Trézée: *tessellatum* à décor multiple noir et blanc (fin IIème ou début IIIème s. ap. J.-C.?)



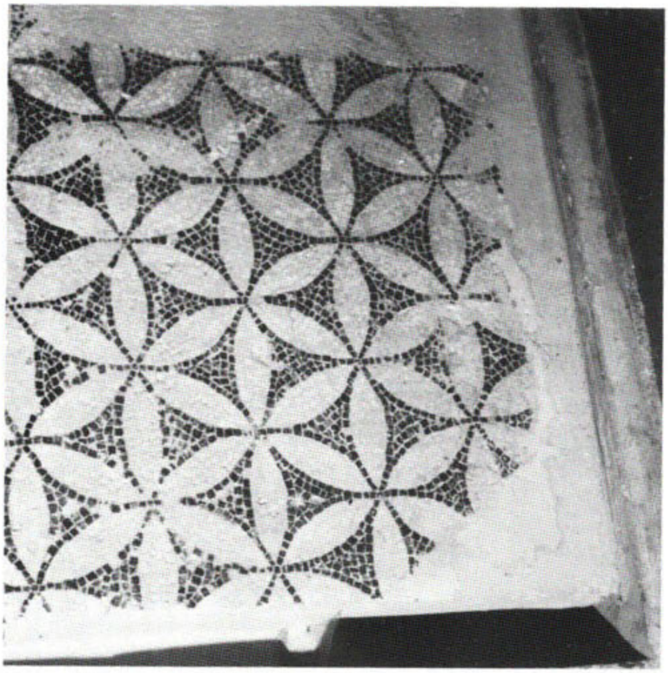
41. Ouzouër-sur Trézée: *tessellatum* noir et blanc à *pseudo-emblema* polychrome. Détail: tête d'Okéanos (fin IIème ou début III^e s. ap. J.-C.?)


TROUVÉE A NIMES
LE 17 DECEMBRE
1883
RESTAURÉE PAR E. MORA

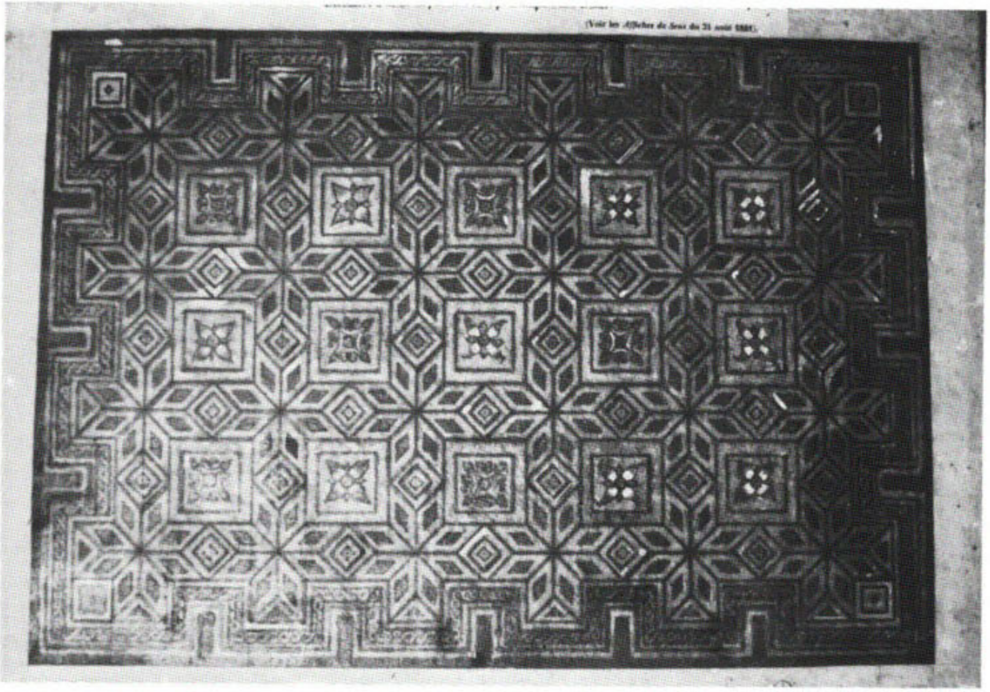
42. Nîmes: *tessellatum* à décor multiple polychrome, avec panneau figuré (époque sévérienne?). Mosaïque des Noces d'Admète, Musée des Beaux Arts, Nîmes



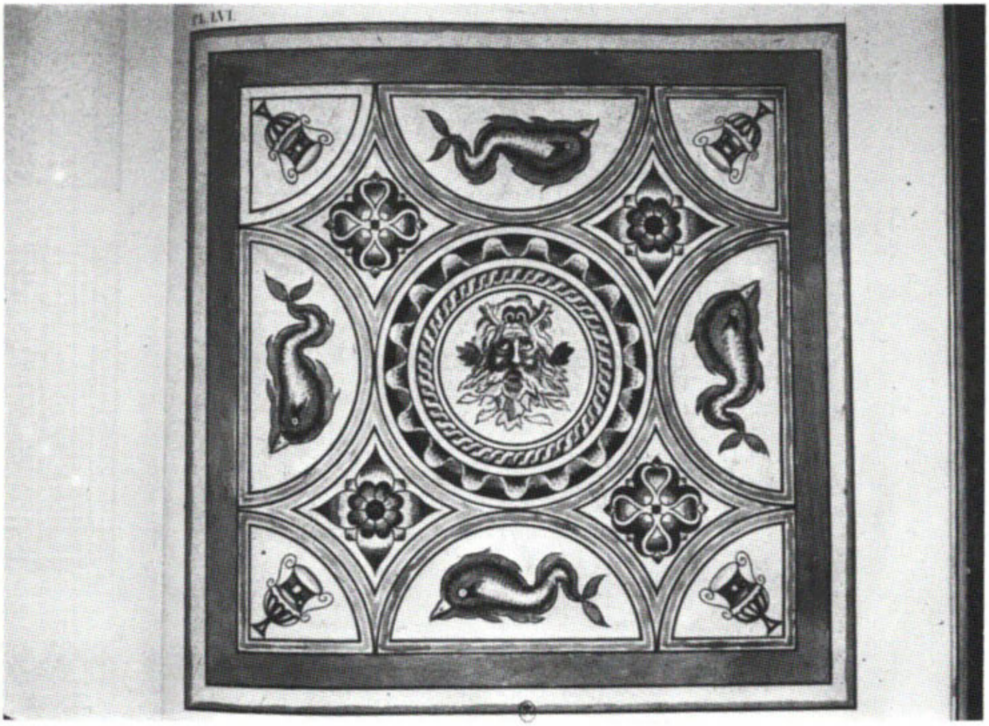
43. Sens: *tessellatum* à décor multiple polychrome, avec panneau figuré (deuxième ou troisième quart du IIIème siècle?). Médaillon central: Hélios reprenant en main ses chevaux, après la chute de Phaéton.
Musée archéologique de Sens



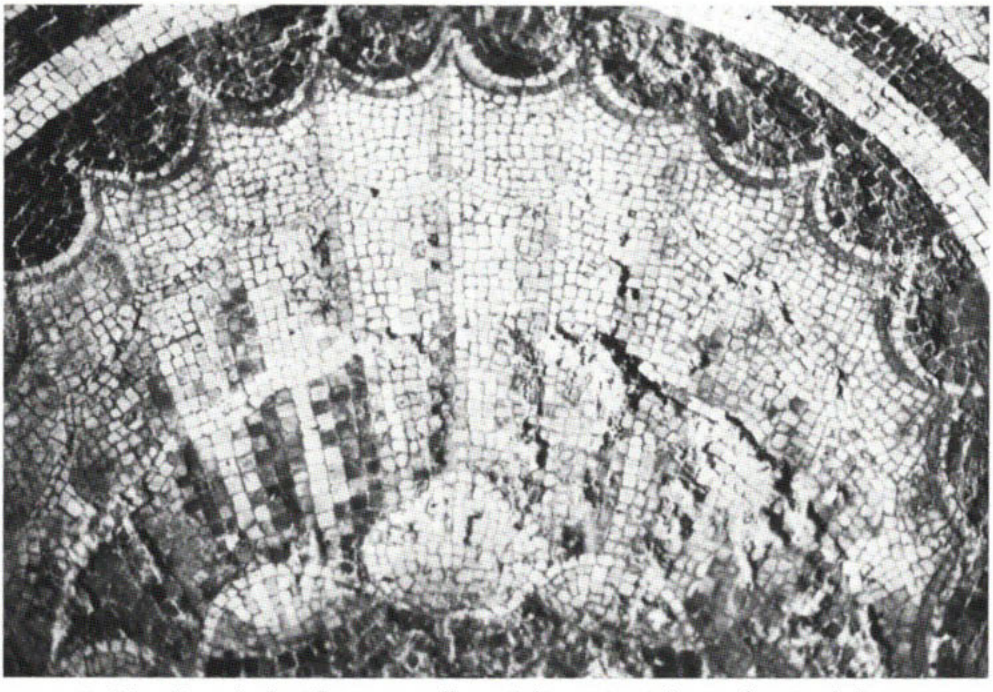
44. Troyes: *tessellatum* à décor géométrique en noir et blanc (IIème s. ap. J.-C.?)



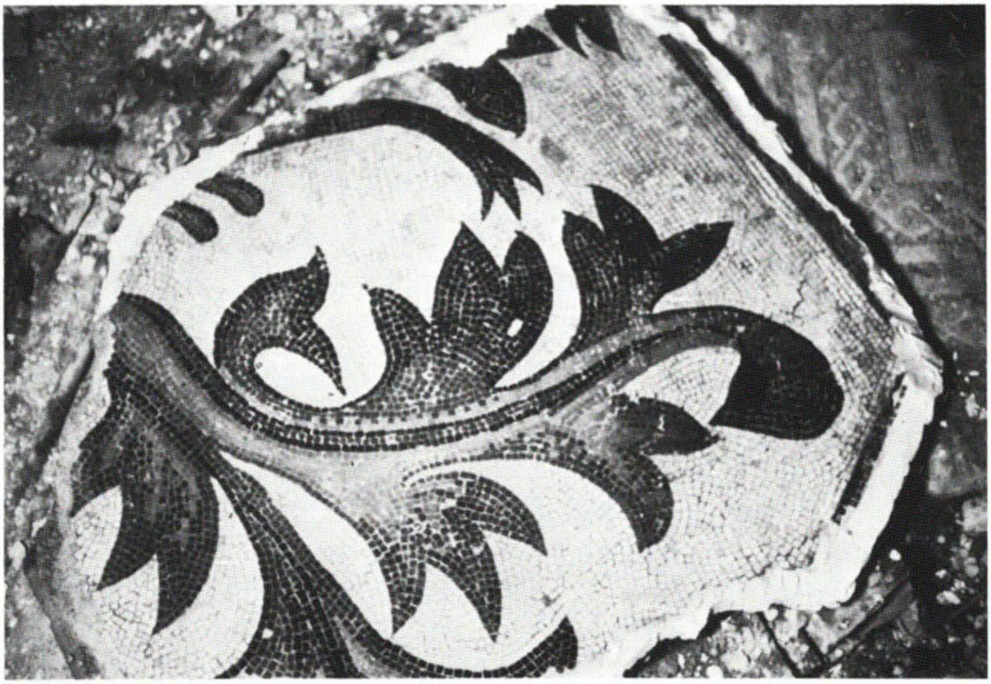
46. Sens: *tessellatum* à décor géométrique polychrome (début IIIème s. ap. J.-C.?). Dessin H. Déon



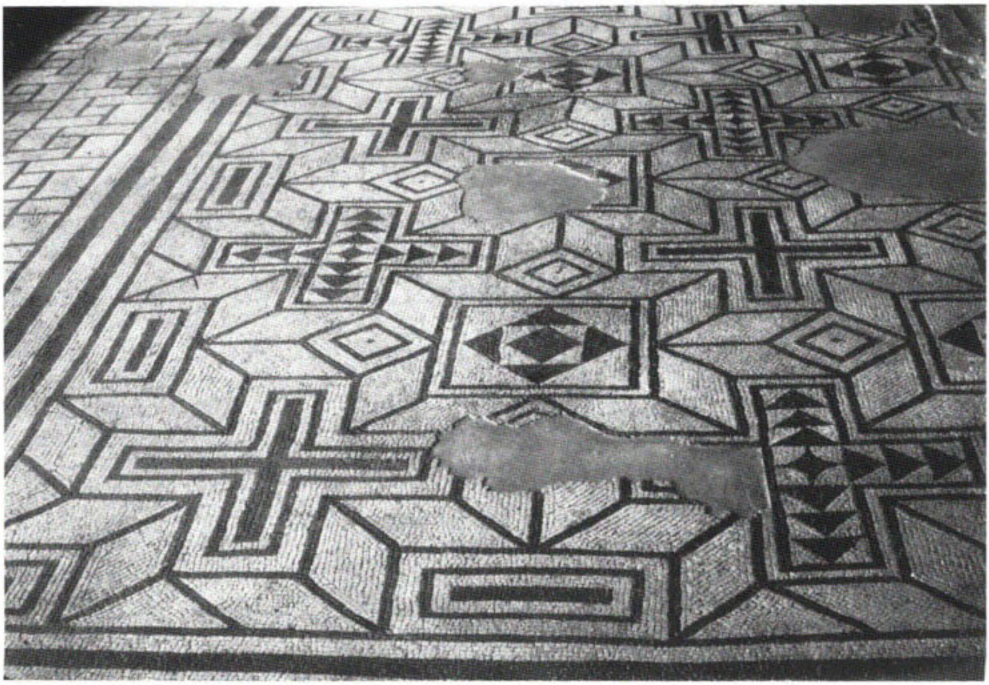
47. Vienne (Isère): *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (fin IIème, ou début IIIème s. ap. J.-C.). Dessin ARTAUD



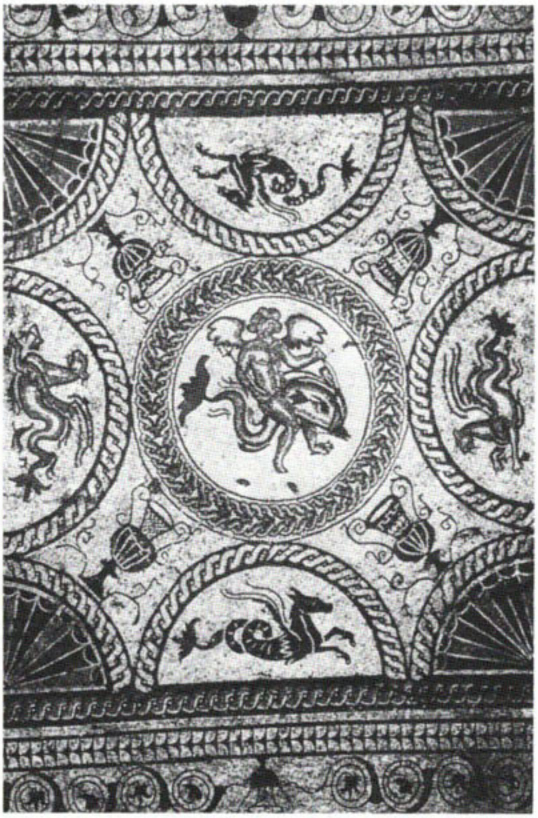
48. Saint-Germain-des-Champs: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (début IIIème s. ap. J.-C.?). Détail: coquille traitée en tenture polychrome



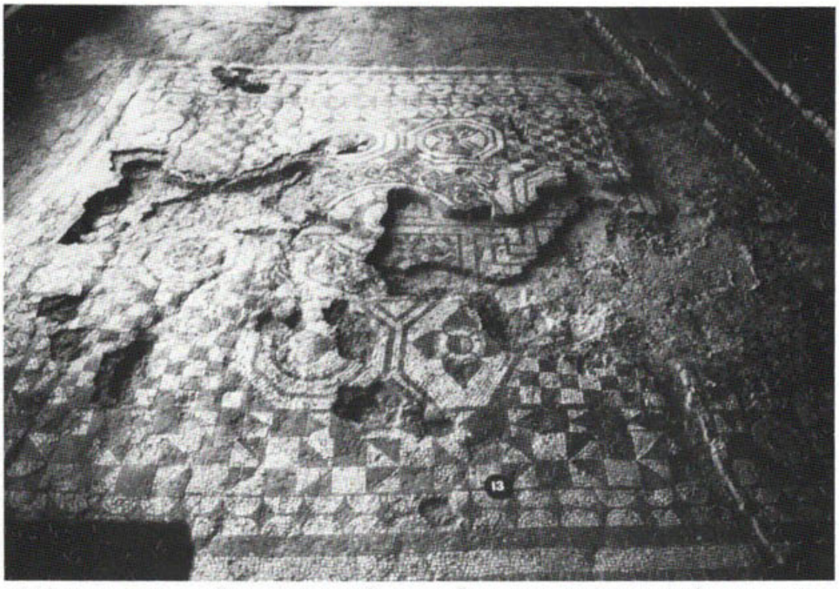
49. Autun: *tessellatum* polychrome à décor géométrique et floral, avec *pseudo-emblema* figuré (début IIIème s. ap. J.-C.?). Mosaïque du Bellérophon (détail)



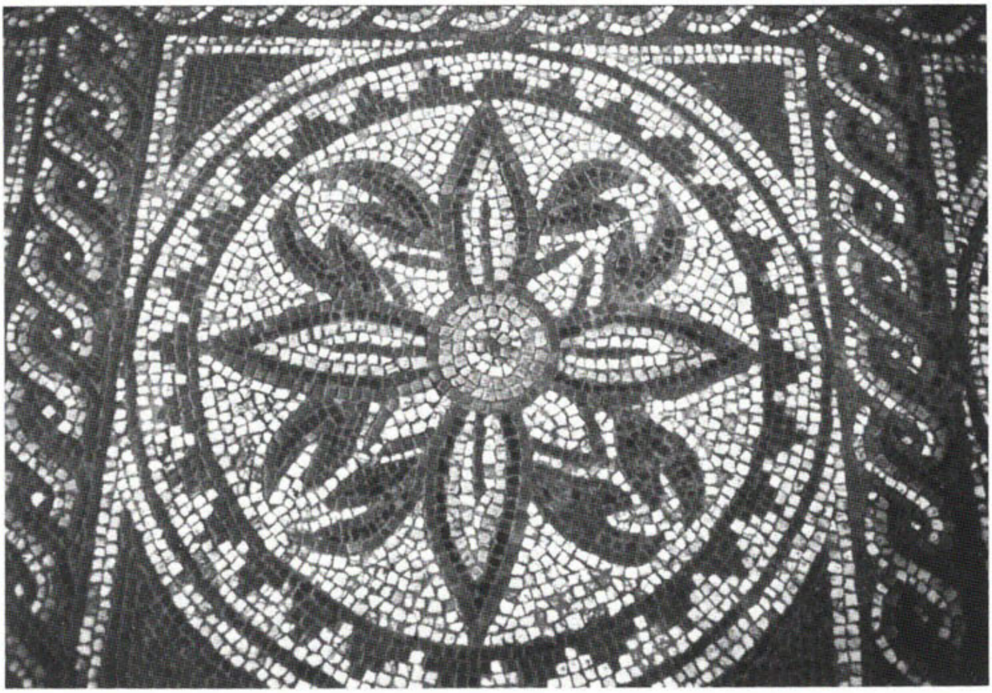
50. Fishbourne: *tessellatum* à décor géométrique noir et blanc (époque flavienne)



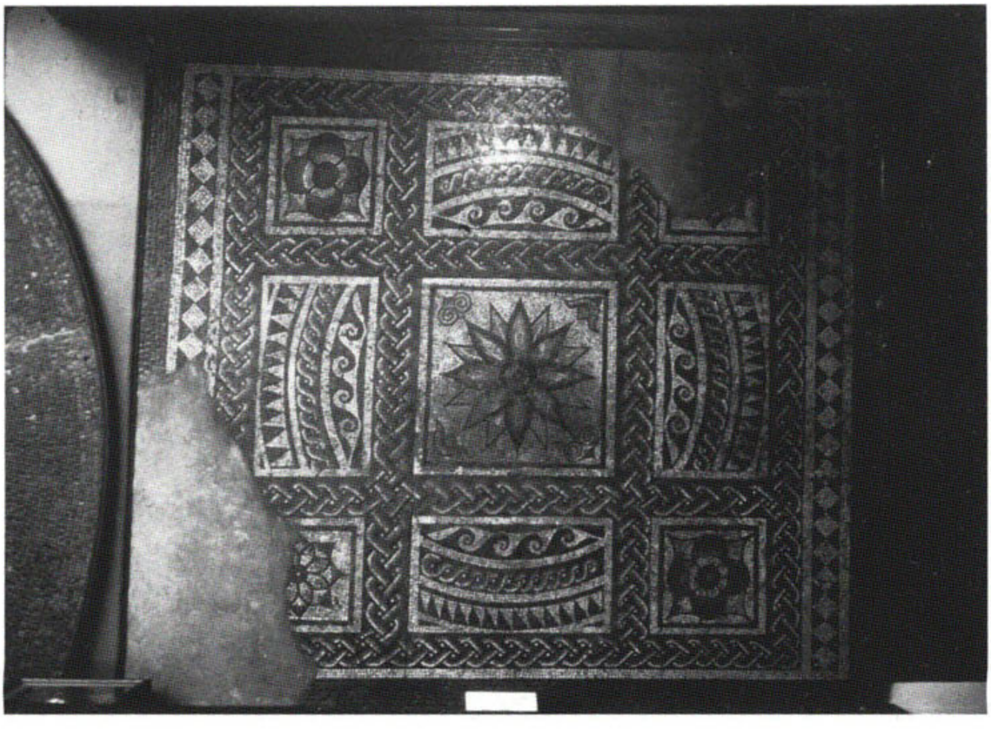
51. Fishbourne: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (IIème s. ap. J.-C.)



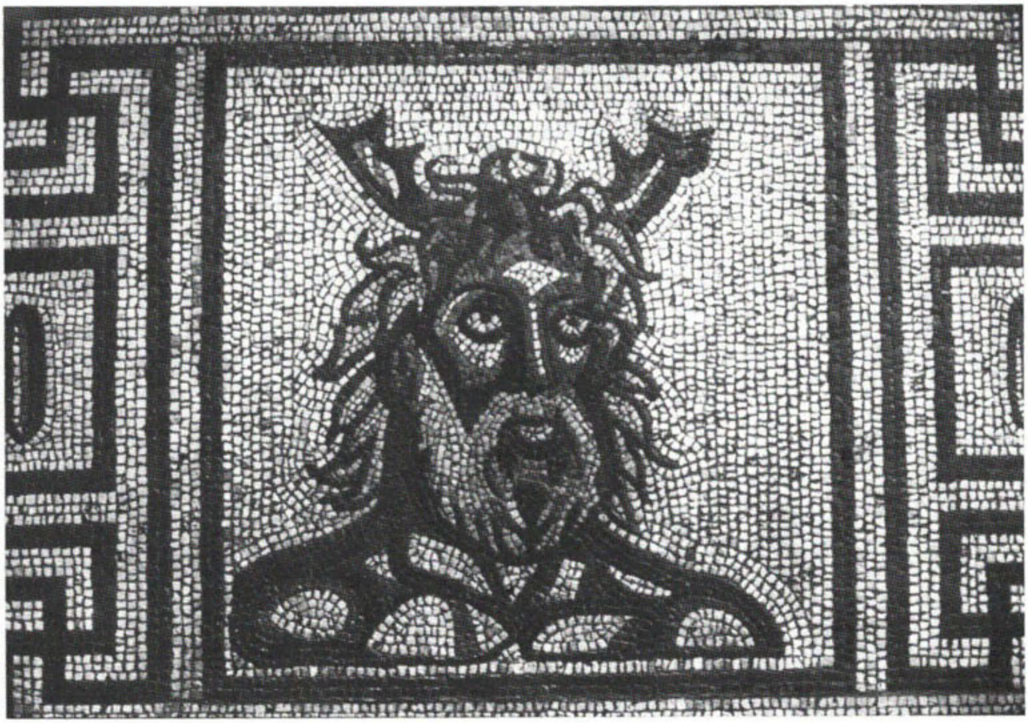
52. Fishbourne: superposition d'un *tessellatum* à décor géométrique polychrome (IIIème s.?) à un autre en noir et blanc (époque flavienne)



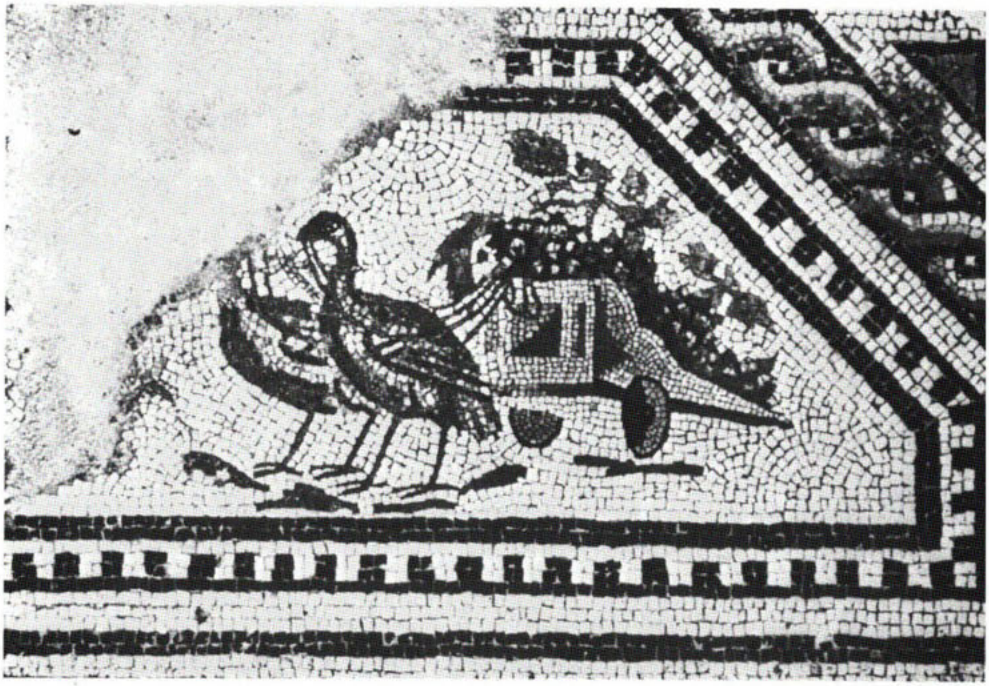
53. Saint-Albans: *tessellatum* à décor géométrique polychrome (IIIème s. ap. J.-C.?)



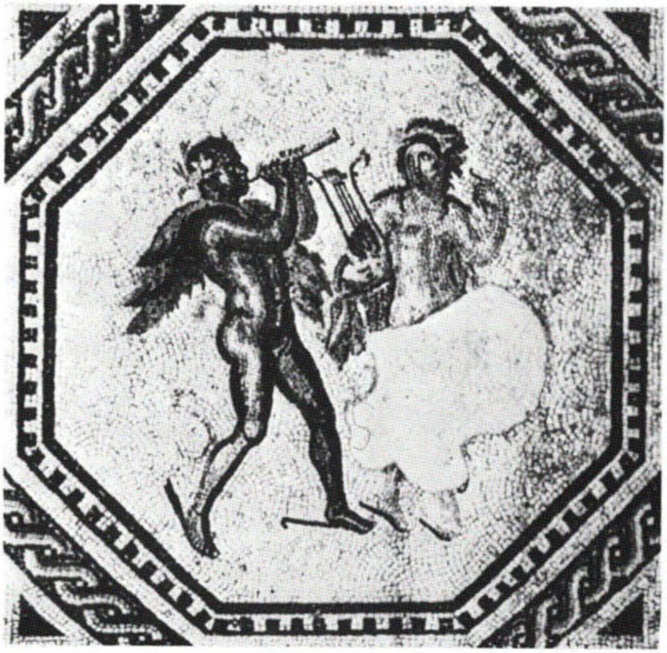
54. Saint-Albans: *tessellatum* à décor géométrique polychrome (fin IIème s. ap. J.-C.?)



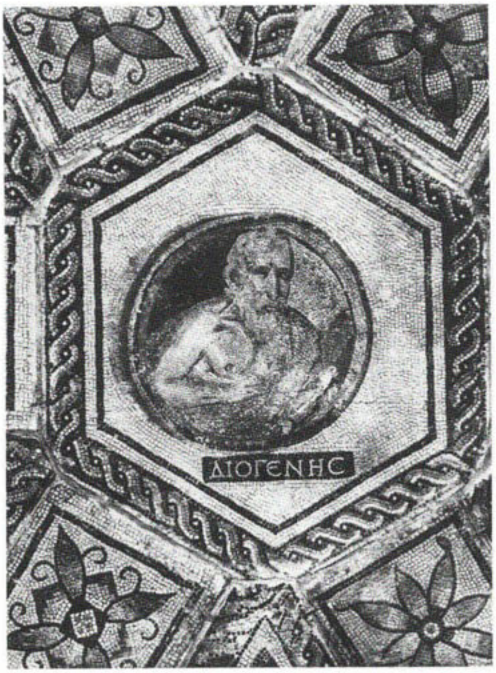
55. Saint-Albans: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (fin IIème s. ap. J.-C.?).
Détail: la tête d'Okéanos



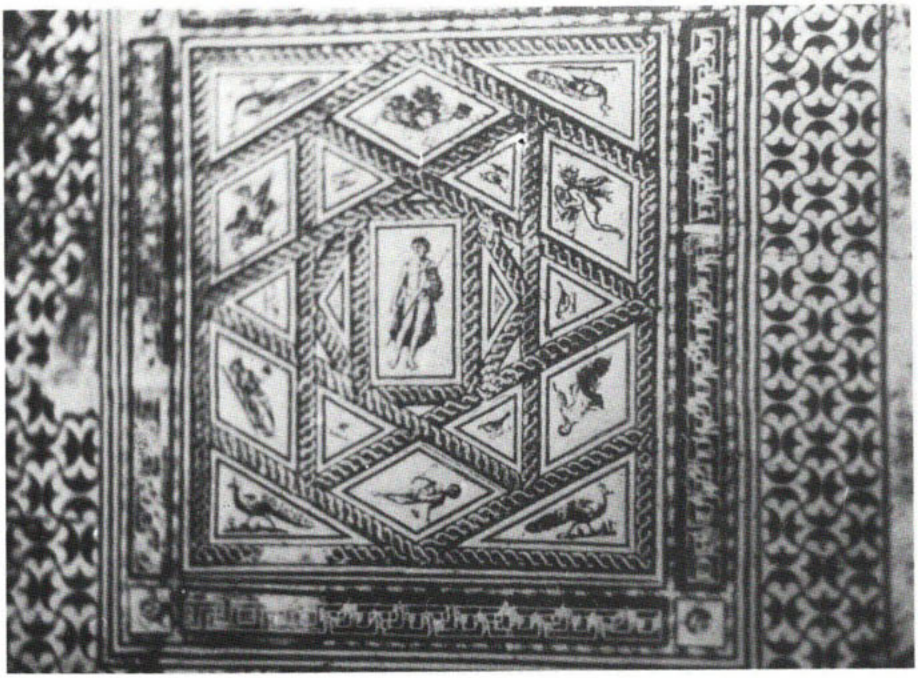
56. Cologne: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (IIIème s. ap. J.-C.?). Détail de la grande mosaïque dionysiaque



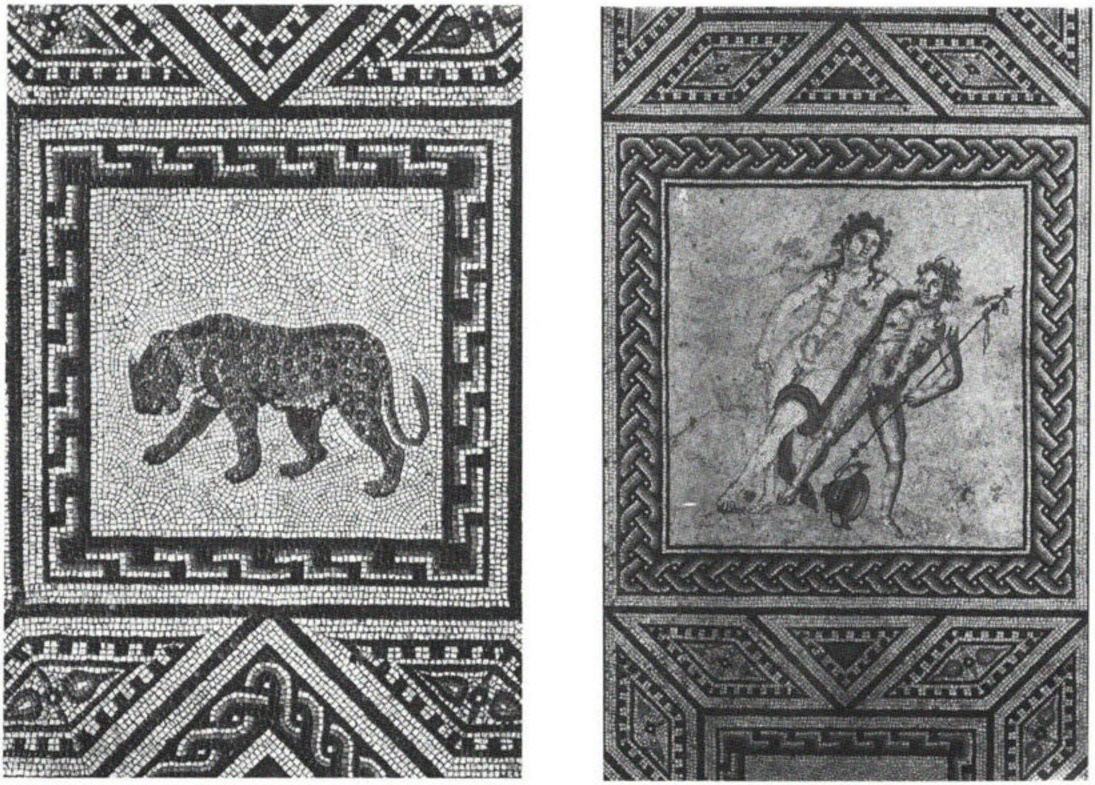
57. Cologne: id., détail de la même mosaïque



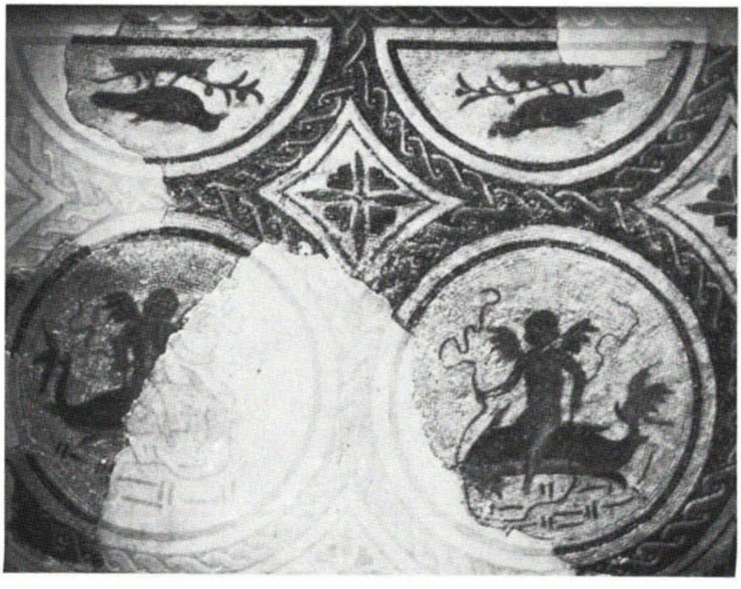
58. Cologne: id., détail de la mosaïque des philosophes



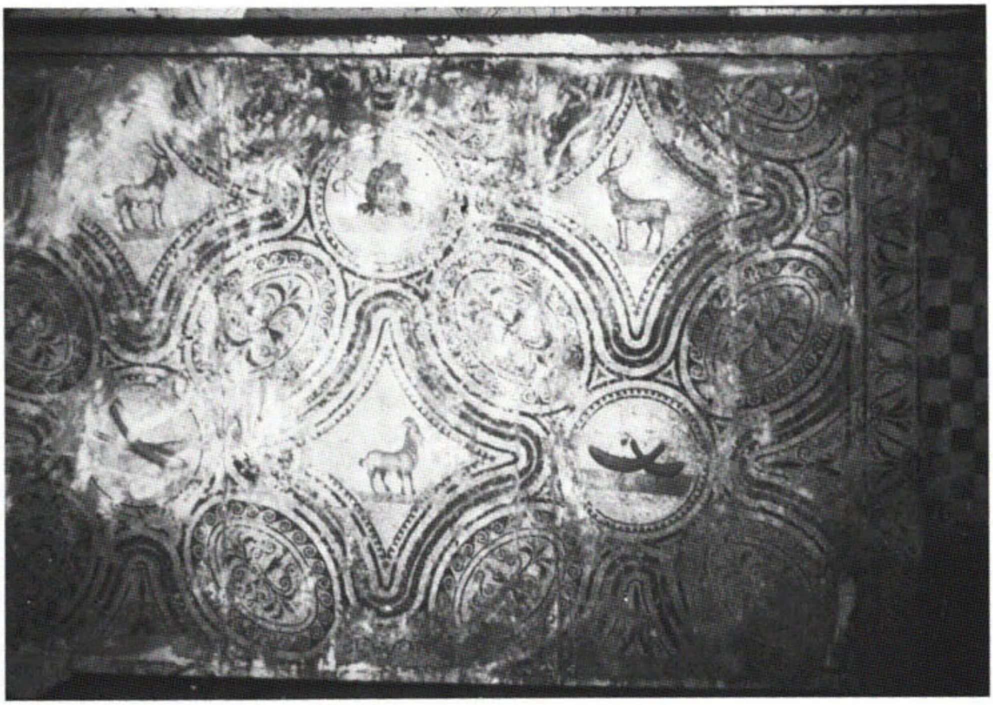
59. Virunum: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (dernier quart du IIIème s. ap. J.-C.). Détail de la mosaïque dionysiaque, auj. au musée de Klagenfurt



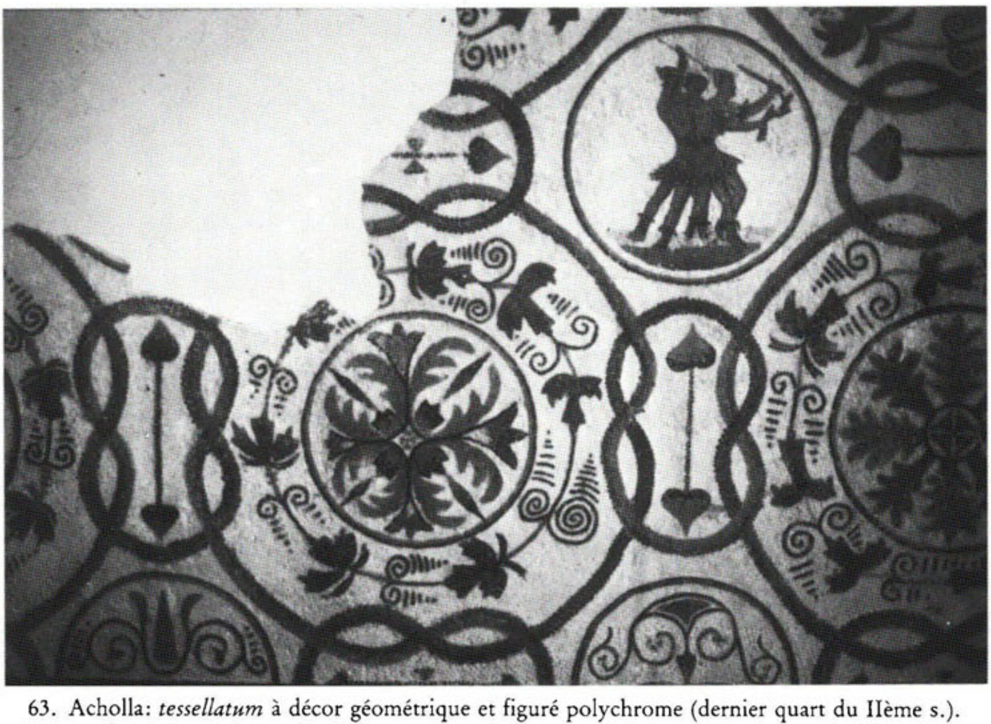
60. Cologne: détails de la grande mosaïque dionysiaque. Noter le fond blanc traité en écailles



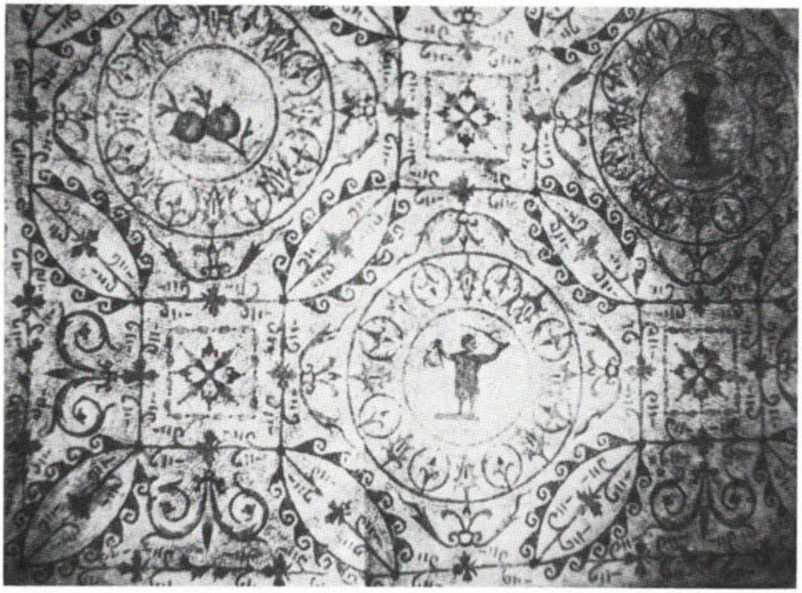
61. Acholla: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (dernier quart du IIIème s.). Maison de Neptune, détail de la mosaïque de Neptune, fragment conservé au British Museum



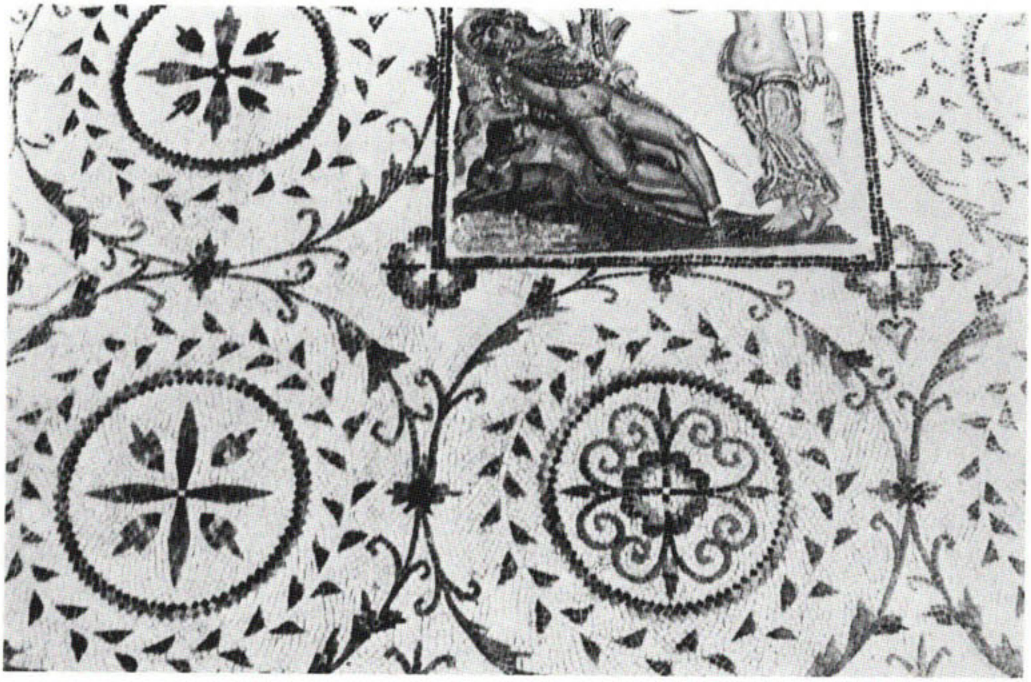
62. Acholla: *tessellatum* géométrique et figuré polychrome, à décor de 'coussins' (dernier quart du IIème s.). Maison de Neptune, pièce H, fragment conservé au Musée du Bardo (Tunis)



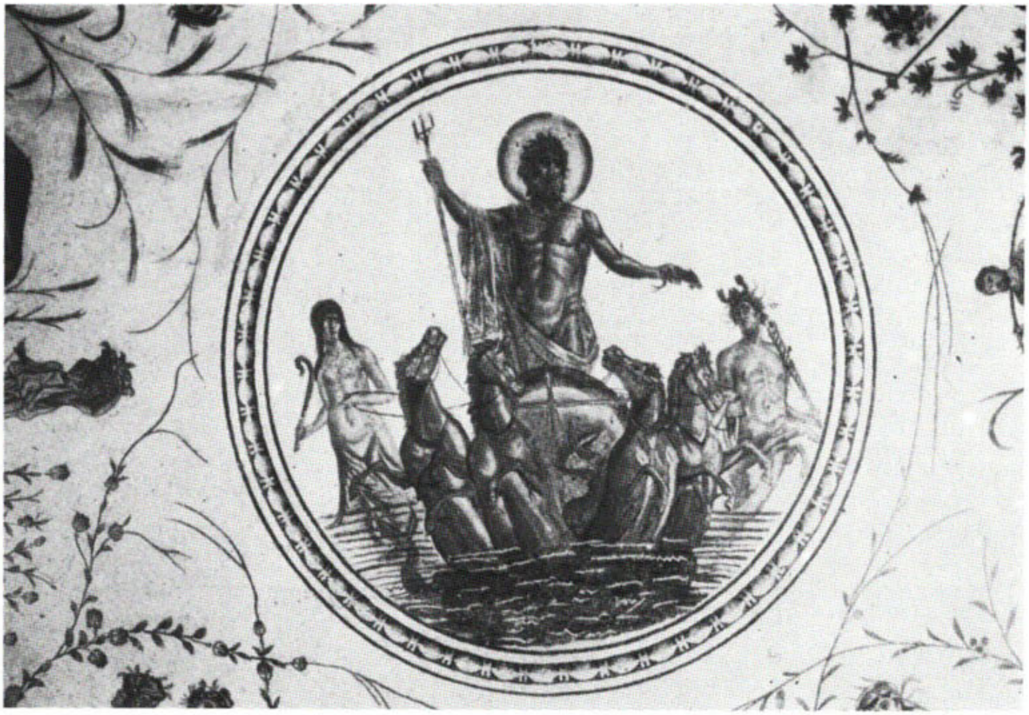
63. Acholla: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (dernier quart du IIème s.). Maison d'Asinius Rufinus, détail du pavement de l'oecus-triclinium (lacis de nœuds d'Héraklès, avec les travaux d'Hercule), fragment conservé au Musée du Bardo (Tunis)



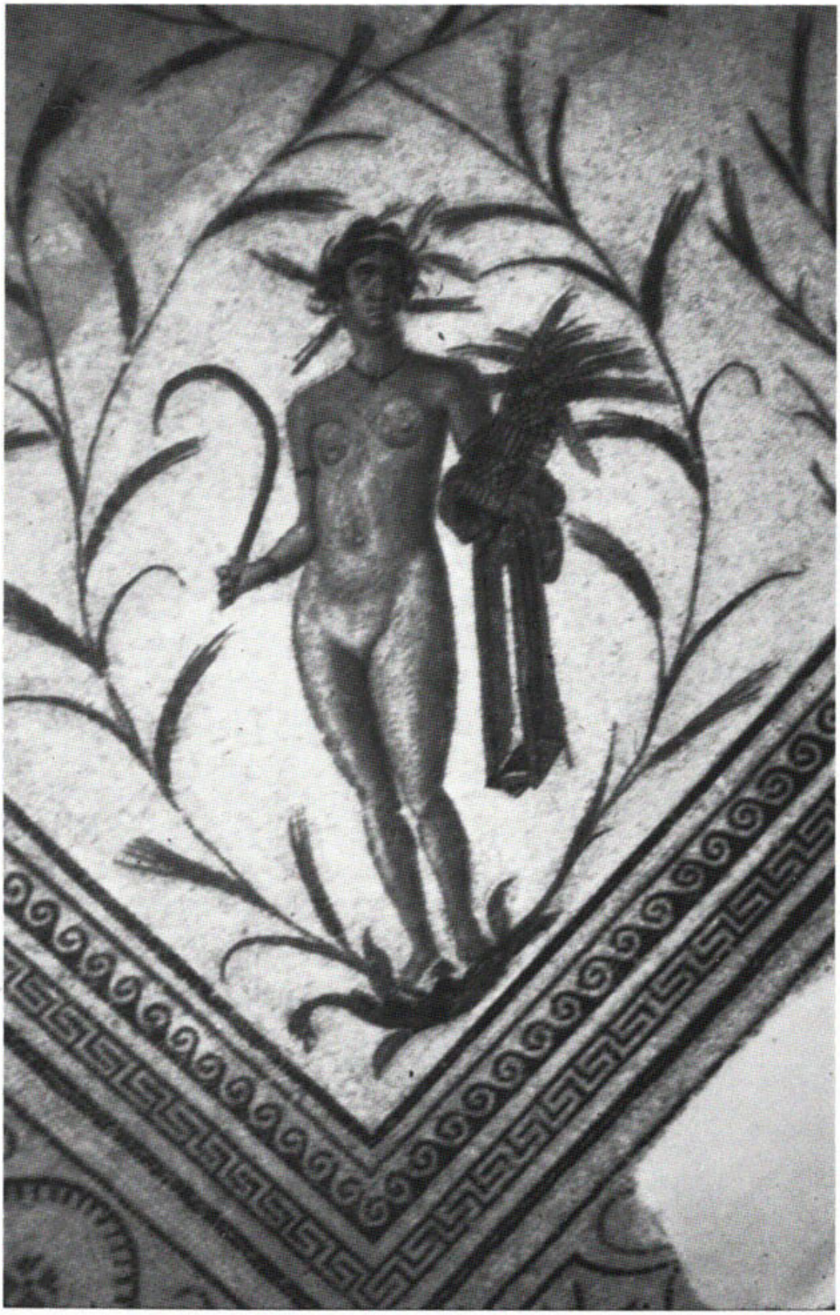
64. Carthage: *tessellatum* à décor de style fleuri polychrome (époque sévérienne?). Maison de Scorpianus, auj. au Musée du Bardo (Tunis)



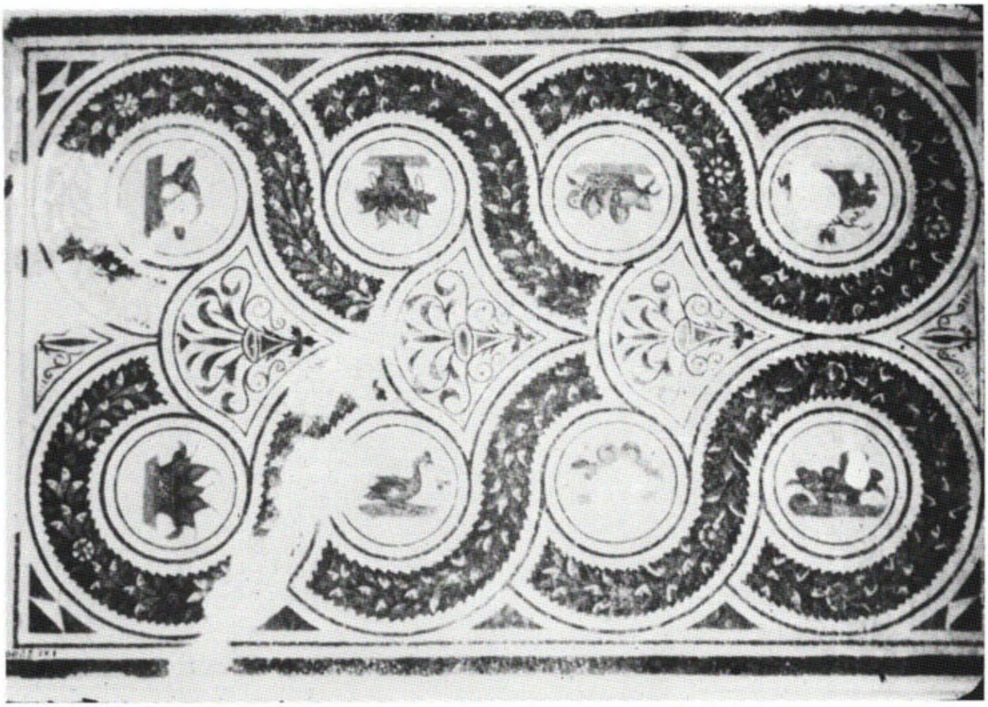
65. Oudna: *tessellatum* de style fleuri polychrome (époque sévérienne?), auj. au Musée du Bardo (Tunis)



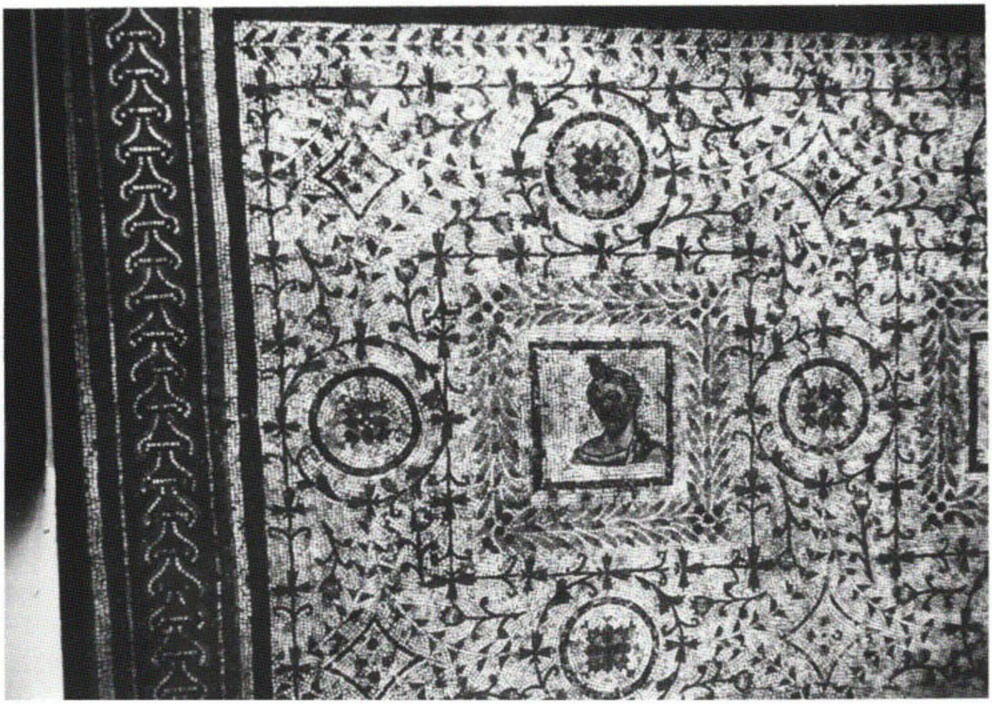
66. La Chebba: *tessellatum* à décor fleuri et figuré polychrome (dernier tiers du IIème siècle?). Médaillon central de la mosaïque du Tiomphe de Neptune, auj. au Musée du Bardo (Tunis)



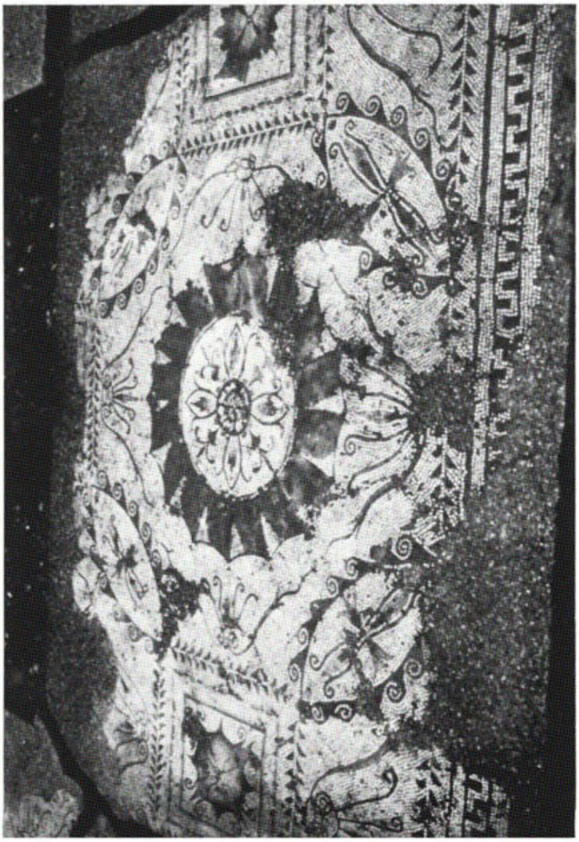
67. La Chebba: id., détail: une saison: l'Eté



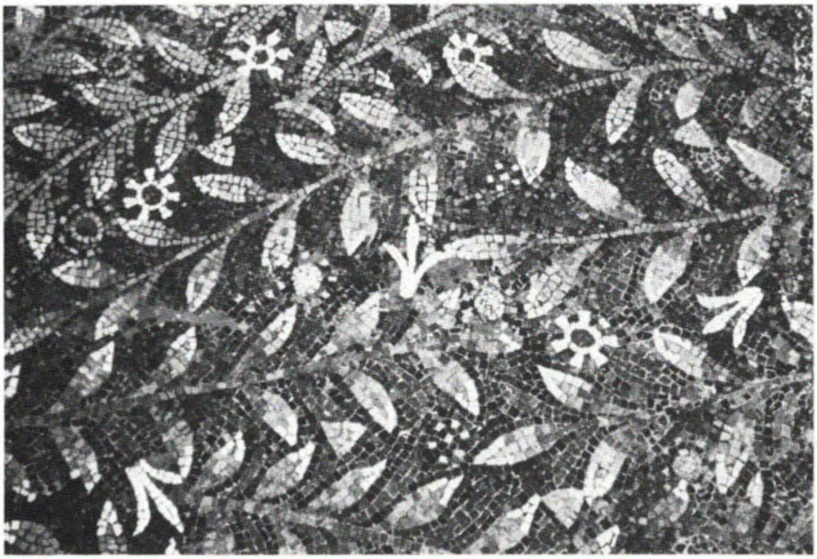
68. Acholla: *tessellatum* à décor géométrique et végétal polychrome (dernier quart du IIème siècle?). *Xenia* de la maison du Triomphe de Neptune



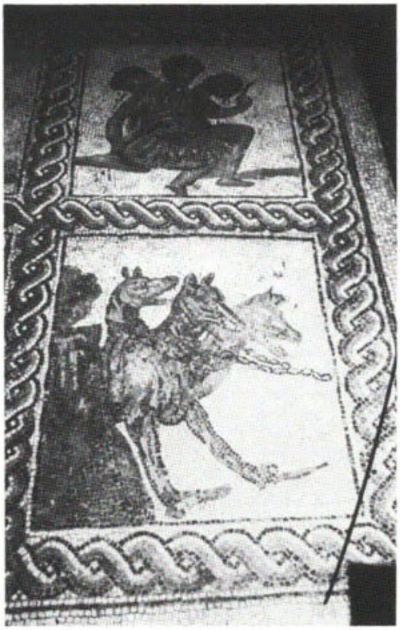
69. Carthage: *tessellatum* à décor de style fleuri polychrome (milieu du IIIème siècle?). Mosaïque de Gammarth, auj. au British Museum



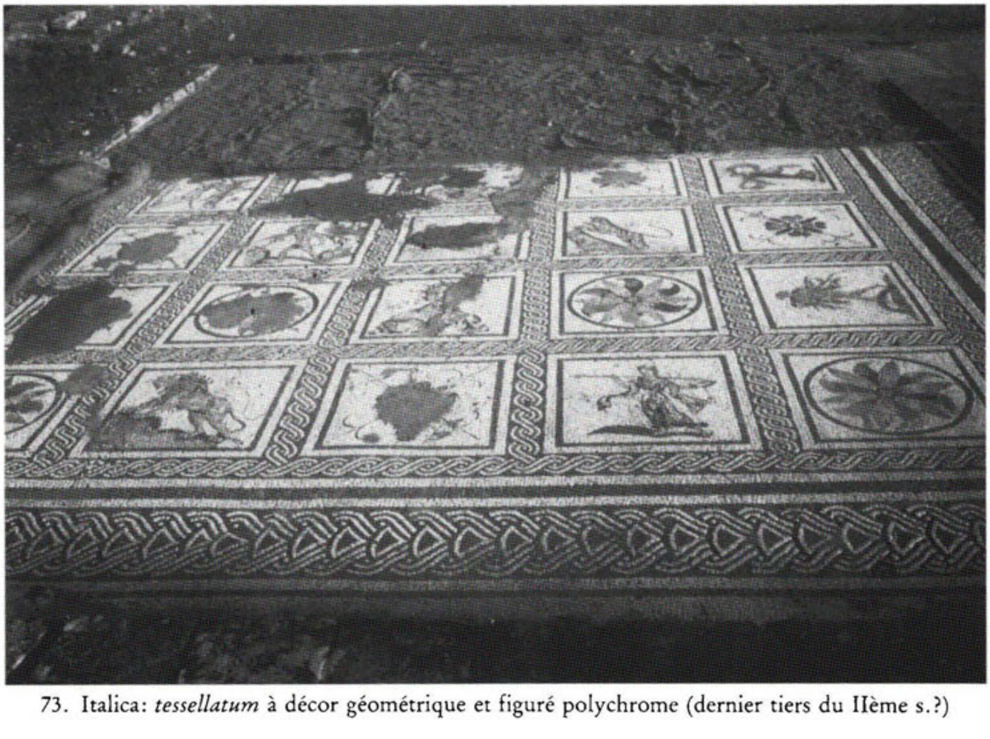
70. Cherchel: *tessellatum* à décor de style fleuri polychrome (époque sévérienne?). Mosaïque du Cap Tizerine



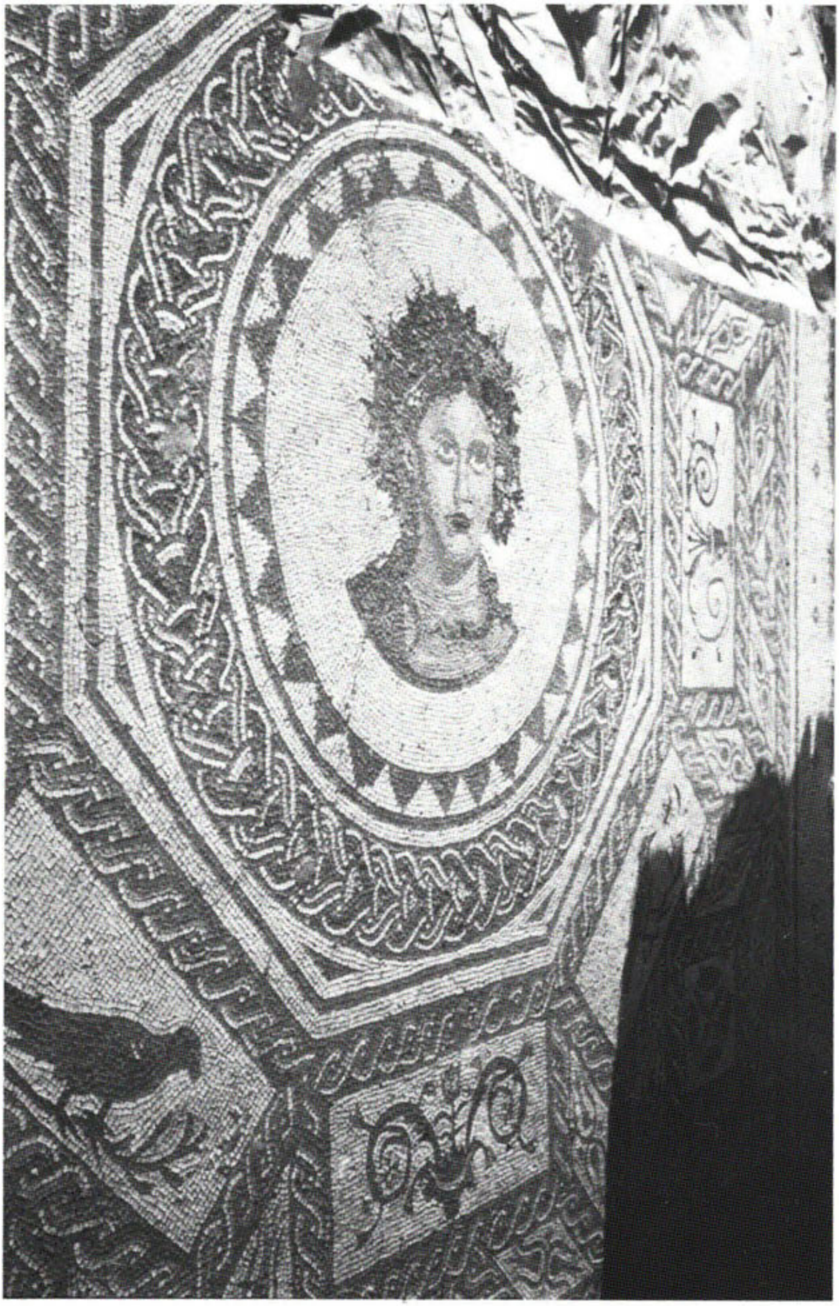
71. Cherchel: *tessellatum* à décor végétal polychrome: mosaïque de jonchée



72. Cartáma: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (IIIème siècle?). Travaux d'Hercule: Cerbère; le Triple Géryon



73. Italica: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (dernier tiers du IIème s.?)



74. Italica: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (première moitié du IIIème s.?)

prédominant: ainsi le motif de carrés reliés aux angles par des croix, une des formes les plus anciennes du motif faisant apparaître des 'octogones sécants'[162]; et le décor polychrome de son *triclinium*, aux élégants et très classiques *erotes* chevauchant des dauphins (pl. XXXIV, fig. 61), reste cantonné dans des médaillons et panneaux que dessinent de simples tresses, dans un goût qui fait penser à la fois, pour le dessin, à la mosaïque marine de Fishbourne, et pour la polychromie, aux thermes d'Otricoli dont nous avons parlé (p. 295; pl. XXI, fig. 37; pl. XXIX, 51).

Il reste que, bien qu'on se trouve ici à une première phase de l'histoire de la mosaïque proprement africaine (et c'est sans doute aussi vers cette époque que je proposerais de placer plutôt les plus anciens pavements des thermes dits de Trajan, du même site)[163], cet art original est déjà pleinement affirmé au moment même où on le saisit. Des motifs nouveaux sont inventés et d'emblée traités avec une sûreté parfaite, tel celui dit à 'coussins' (pl. XXXV, fig. 62)[164], ou la composition à base de nœuds d'Héraklès (pl. XXXV, fig. 63)[165]; le goût pour la polychromie s'affirme en maints endroits; enfin l'ornementation florale est présente, notamment marquée par le goût pour les fleurons et l'usage de guirlandes de laurier, tandis qu'apparaît le traitement des structures à base géométrique selon un style fleuri d'emblée différent de l'italien en ce qu'il se présente toujours en polychromie et avec une variété d'invention inconnue des mosaïstes italiens du IIème siècle.

On peut se demander si ce n'est pas précisément le caractère relativement tardif de l'expansion des ateliers proprement africains qui explique pour une grande part l'originalité dont ils ont pu faire preuve et l'importance de la leçon qu'ils ont pu tirer des expériences italiennes contemporaines ou postérieures au règne d'Hadrien, alors que c'est peut-être la relative ancienneté de la tradition rhodanienne qui aura pu fermer celle-ci à certaines de ces nouveautés. Toujours est-il que l'Afrique donne soudain la preuve, probablement dans les dernières décennies du IIème siècle, d'une véritable maîtrise dans un goût tout à fait nouveau, et appelé, au IIIème siècle, à faire subir à la mosaïque italienne un choc en retour non négligeable.

Acholla n'est pas, bien entendu, le seul site africain où l'on puisse s'attendre à trouver des pavements appartenant à cette première époque de la mosaïque africaine, à situer selon toute vraisemblance entre le règne de Marc Aurèle et celui de Septime Sévère. D'autres sites de Byzacène en renferment sans doute, qu'il s'agisse d'Hadrumète[166] — où les mosaïques de la maison aux banquettes paraissent particulièrement anciennes[167] –, d'El Jem[168] ou de la Chebba. Et, hors de Byzacène, des sites comme Carthage[169] (où peut-être déjà le style fleuri de la maison de Scorpianus appartient à cette époque) (pl. XXXVI, fig. 64), Utique[170], ou Thuburbo Majus, dont la publication en cours[171] apportera sans doute bien des éléments nouveaux.

---

[162] Sur ce motif géométrique et son évolution: H. LAVAGNE, La mosaïque, art industriel ou art mineur?, dans: Formes 1 (printemps 1978), p. 3–18. Motif correspondant aux numéros 350 à 355 du 'Repertoire' provisoire de l'AIEMA (= Bulletin de l'AIEMA, IV, 1973).

[163] Cf. ci-dessus, n. 19, et la discussion p. 278–279.

[164] Cf. ci-dessus, note 37.

[165] Sur ce motif ('Répertoire' de l'AIEMA, cité, n° 472), on se reportera à l'étude de Mme S. GOZLAN, à paraître au BCTH. — Cf. aussi mon 'Nymfarum Domus', cité, p. 52.

[166] L. FOUCHER, Inventaire des mosaïques de Sousse, Tunis, Institut national d'Archéologie et Arts, 1960. — Du même auteur: Hadrumetum, Tunis–Paris, P.U.F., 1964 (Publications de l'Université de Tunis, Faculté des Lettres, 1ère série: Archéologie. Histoire, vol. X),

C'est probablement au cours de l'époque sévérienne, âge d'or de l'Afrique, et tout au long du IIIème siècle, que l'originalité et l'abondance de la production africaine s'affirme et s'intensifie. Il faut peut-être distinguer entre une école plus spécifiquement byzacénienne, illustrée, outre Acholla, Hadrumète, la Chebba, Thysdrus, cités plus haut, à Thina[172], à Lemta[173], à Salakta, à El Alia[174], et une tradition de Zeugitane dont les pavement ont un certain air de famille, qu'il s'agisse de ceux de Carthage, d'Utique, de Bulla Regia[175], de Dougga – ceux de

---

p. 154–158 et p. 175–191. – Id., La Maison des Masques à Sousse (fouilles 1962–1963), Tunis, Institut national d'Archéologie et Arts, 1965. Conformément à ce qui a été dit plus haut, p. 276–284, qu'il soit permis d'émettre de fortes réserves sur l'attribution aux premières décennies du IIème siècle de la mosaïque des Satyres et des Bacchantes (cf. 'Hadrumetum', cité, p. 155–157).

[167] A. Ennabli, Maison aux banquettes à Sousse, dans: La mosaïque gréco-romaine II, Paris, J. Picard et CNRS, 1975, p. 103–118 et pl. XXXVII à XLII (l'auteur ne propose pas de datation).

[168] L. Foucher, Découvertes archéologiques à Thysdrus en 1960, Tunis, Institut national d'Archéologie et Arts, s. d. (Notes et Documents, volume IV, nouvelle série). – Id., Découvertes archéologiques à Thysdrus en 1961, Tunis, ibid., s. d. (même série, volume V). – Id., La Maison de la Procession dionysiaque à El Jem, cité ci-dessus en note 38. – Etude de H. Slim dans Dossiers de l'Archéologie 31 (nov.-déc. 1978). Après divers travaux préparatoires exécutés par l'équipe du Corpus des mosaïques de Tunisie dirigée par Mme M. Alexander, la mise en œuvre et la publication des volumes consacrés aux mosaïques d'El Jem semblent souffrir d'un certain retard. Etant donné l'importance du site et le grand nombre d'inédits, on attend avec impatience la parution, que nous espérons prochaine, de cette partie essentielle du 'Corpus des Mosaïques de Tunisie'.

[169] P. Gauckler, Inventaire des Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, tome II. Afrique proconsulaire, Paris, Leroux, 1910, numéros 588 à 902. – Alf. Merlin, id., tome II (supplément), ibid., 1915, numéros 590 à 902 a. – Pour le grand nombre de découvertes et publications récentes, on consultera le 'Bulletin de l'AIEMA', s. v. Carthage (Tunisie). – C'est Mme O. ben Osman qui prépare actuellement le tome du Corpus consacré à Carthage (cf. ci-dessus, n. 159).

[170] Cf. ci-dessus, note 2.

[171] L'équipe tuniso-américaine qui a publié le site d'Utique vient d'achever la rédaction du tome consacré à Thuburbo Majus. On se réjouit de la parution de cet ouvrage, qui livrera au public une documentation substantielle.

[172] M. Fendri, Les thermes des Mois à Thina, dans: Cahiers de Tunisie 45–46 (1er–2ème trimestre 1964), p. 47–57, qui donne la bibliographie antérieure.

[173] Cf. notamment Alf. Merlin (cité ci-dessus en note 169), n° 116a. Pour la Chebba, cf. Gauckler (cité ci-dessus en note 169), numéros 86 à 88 (le Neptune aux Saisons de la Chebba est un des joyaux du Musée du Bardo, à Tunis).

[174] L. Foucher, Les mosaïques nilotiques africaines, cité ci-dessus en note 76.

[175] R. Hanoune, Inventaire des mosaïques de Bulla Regia, Mémoire de l'Ecole française de Rome, 1969 (dactylogr.). – A. Beschaouch, R. Hanoune, Y. Thebert, Les ruines de Bulla Regia, Coll. de l'Ecole française de Rome XXVIII, Rome, 1977. – Le tome du Cor-

Thuburbo Majus et d'Oudna (pl. XXXVI, fig. 65)[176] subissant, semble-t-il, des influences mêlées. Il reste que les caractéristiques générales de la mosaïque africaine au IIIème siècle sont partout les mêmes: triomphe d'une polychromie exubérante (ce qui n'empêche pas la présence, à toute époque, de pavements à motifs simples en noir et blanc); recul des structures purement géométriques devant la prolifération de leurs variantes traitées en style fleuri, soit isolées, soit selon des superpositions de motifs parfois fort complexes – et lorsque les structures géométriques simples se maintiennent (cercles sécants, peltes tournoyantes, méandres de svastikas couvrants etc.) c'est le plus souvent en usant du jeu subtil des couleurs et en variant sans cesse les détails (redans, fleurettes, ornementations des *apex* des peltes etc.)[177]; usage surabondant des lauriers en bordures de tapis, de panneaux et de médaillons; variations sur des motifs de bordure[178] ou de surface originaux; omniprésence enfin de motifs figurés de toutes sortes, soit enserrés dans les compartimentages des ornementations géométriques et surtout florales, soit répandues sur toute la surface des pavements.

L'inventaire de l'iconographie de la mosaïque africaine serait passionnante à faire mais constituerait à elle seule un volumineux ouvrage. Tous les esprits ont été frappés par la récurrence des représentations consacrées au mythe de Dionysos ou à la symbolique explicitement dionysiaque (satyres, ménades, Silènes, masques etc.)[179]. Les représentations à thèmes aquatiques sont innombrables[180]. Les représentations mythologiques très diversifiées: à côté des personnages du cycle dionysiaque figurent surtout Vénus[181], Neptune (pl. XXXVII, fig. 66) et sa parèdre, mais aussi bien d'autres déités, et particulièrement les Muses. Les sujets à connotations astrologiques, particulièrement les représentations de saisons (pl. XXXVIII, fig. 67)[182], ne manquent pas, bien évidemment, non plus que de nom-

---

pus consacré au site de Bulla Regia est actuellement en préparation (collaboration Institut tunisien d'Art et d'Archéologie – Ecole française de Rome).

[176] Cf. ci-dessus, note 53. Le dossier d'Oudna est actuellement repris par Melle S. Besrour.

[177] Ni des structures simples du type quadrillage: cf. les exemples réunis par J. Lancha, Mosaïques géométriques (cité ci-dessus en note 27), p. 50–55.

[178] En dernier lieu, S. Gozlan, Deux motifs de bordure sur des mosaïques de Byzacène, dans: Karthago XVII (1976), p. 153–184 et pl. XIII à XX.

[179] En dernier lieu, L. Foucher, Dionysos dans les mosaïques d'Afrique, dans: Mosaïque romaine, l'âge d'or de l'école d'Afrique = Les dossiers de l'Archéologie n° 31 (nov.–déc. 1978), p. 37–47. – Melle F. Gury a récemment réuni un dossier sur les mosaïques dionysiaques d'Afrique du Nord: Bacchus sur les mosaïques de Tunisie (Mémoire de Maîtrise, dactylogr., Univ. de Paris X, 1976, sous la direction de L. Kahil).

[180] Cf., en dernier lieu la mosaïque des poissons de Maktar: G. Ch. Picard, C. Picard, A. Bourgeois et C. Bourgeois, Recherches archéologiques franco-tunisiennes à Maktar, I: La maison de Venus, Institut national d'Archéologie et d'Art de Tunis – Ecole française de Rome 1978, p. 23–35 et fig 16 à 34 (mosaïque n° 5).

[181] En dernier lieu, cf. référence ci-dessus. Voir aussi la belle étude de J. Lassus, Vénus marine, dans: La Mosaïque gréco-romaine, Paris, CNRS, 1965, p. 175–191. Mme M. Blanchard–Lemée a repris l'ensemble du dossier dans: Maisons à mosaïques du quartier central de Djemila (Cuicul), Paris, Ophrys, 1975, p. 61–84.

[182] On attend la publication de la belle étude de D. Parrish, Season Mosaics of Roman North-Africa (Diss. Columbia University, 1977), à paraître chez G. Bretschneider.

breuses variations sur le thème des jonchées et surtout des *xenia* (pl. XXXIX, fig. 68). L'entremêlement de l'ornementation florale avec les sujets figurés donne parfois des chefs d'œuvres d'un puissant effet, les uns d'une élégance encore toute proche de l'esthétique antonine, comme à la Chebba, les autres plus touffus et chargés, sans être pourtant moins riches ni suggestifs, comme, dans la maison de la Procession dionysiaque d'El Jem, la mosaïque dite du Génie de l'Année, ou à Oudna celle de Dionysos et d'Icarios où le tableau mythologique central est enserré de toutes parts par des rinceaux de vigne. Quant aux sujets s'étalant sans compartimentage sur des tapis entiers, ce peuvent être des thiases marins, comme à Acholla, des représentations de poissons, comme par exemple à Maktar, des scènes nilotiques, comme à El Alia, ou encore les prodigieux vols d'oiseaux qui occupent tout un vaste registre du Triomphe marin de la maison dite de Caton, à Utique (n° 205 du Corpus tunisien): la liste n'est pas limitative.

La difficulté est d'établir une chronologie relative dans cette masse de documents à décors géométriques, floraux ou figurés, ou le tout à la fois. L'opinion commune qui veut que les motifs s'alourdissent et se compliquent au fil du temps, deviennent plus denses aussi, pour laisser de moins en moins de place à un fond qui finit par disparaître sous les ornements, est probablement fondée dans ses grandes lignes. L'examen attentif de certains types de décors couvrants[183] ou de bordures[184] semble devoir plaider dans ce sens. C'est bien ce que suggère, par exemple, la comparaison du décor fleuri de la maison de Scorpianus avec celui du pavement analogue, également de Carthage, aujourd'hui au British Museum (pl. XXXIX, fig. 69), lui même très proche de celui de Dougga dont on a vu qu'il était contemporain ou postérieur au règne de Gallien; ou encore la comparaison de plusieurs des motifs à 'coussins' de Byzacène avec celui d'Althiburos, qui, lui, est certainement du IVème siècle[185].

La difficulté est aussi, pour qui veut traiter de la mosaïque du Haut Empire en Afrique, de parvenir à définir les limites de celle-ci dans le temps. En fait, cela est impossible, car s'il est une province où la continuité est marquée tout au long du IIIème siècle, et de ce dernier au IVème, c'est bien l'Afrique; et, de plus, l'imprécision des datations est telle qu'en de nombreux cas on s'interroge s'il faut attribuer à l'un ou à l'autre de ces siècles un bon nombre de pavements. Faut-il citer ici les mosaïques du deuxième état du domaine de Laberii à Oudna (parmi lesquelles je rangerais volontiers la mosaïque de chasse qui fait face au grand *oecus*), ou les laisser au chapitre qui traitera du Bas Empire (car elles peuvent appartenir à la fin du IIIème ou même au IVème siècle). Une question analogue se pose à propos du deuxième état de l'édifice des Asklépiéia à Althiburos. De même, quel siècle créditer de la réfection des pavements des thermes d'Antonin de Carthage, dont fait vraisemblablement partie l'exécution des mosaïques à écailles imbriquées de deux grandes latrines[186]? C'est ainsi qu'à Bulla Regia, dont on avait attribué hâtivement la plupart des pavements au Haut Empire, un examen attentif montre qu'une part non négligeable des documents sont à dater du IVème siècle[187].

---

[183] Cf. ci-dessus, notes 36, 37 et 165.

[184] Cf. ci-dessus, note 178, et note 165.

[185] Cf. ci-dessus, notes 37 et 73.

[186] Cf. ci-dessus, note 159.

Ne traçons donc pas de limite. Bornons nous à indiquer cette continuité, en souhaitant que l'avenir des recherches permette d'y voir plus clair.

Ce qui est certain, c'est que l'impact de cet art africain de la mosaïque, pris en bloc, s'est fait sentir, géographiquement, hors de la Proconsulaire stricto sensu, et, chronologiquement, bien au delà des limites du Haut Empire. C'est le premier de ces deux aspects de ses influences qui nous retiendra seulement ici, pour finir. Et d'abord sur les provinces limitrophes. Je ne parle pas de la Tripolitaine, partie intégrante de la Proconsulaire pendant une grande partie de la période qui nous intéresse, et dont le dossier a été instruit par S. AURIGEMMA[188]: son destin a suivi de près celui du reste de la Province d'Afrique, notamment de la Byzacène – avec cependant des influences directes en provenance d'Italie, semble-t-il. Cela n'est pas seulement vrai pour le Palais des Colonnes de Ptolémaïs ou les pavements les plus anciens de la maison de la Course des Néréides de Tagiura: dans cette dernière (dont les briques estampillées de l'époque d'Antonin ne datent, au mieux, que les mosaïques du grand corridor, voir ci-dessus, n. 43), le pavement figuré qui donne son nom à la maison, et surtout le motif géométrique voisin à grands octogones traités en méandres de svastikas rappellent étroitement l'art d'Ostie des environs de 300 ap. J. C. (je songe particulièrement, pour les figures, à la grande scène marine de la maison des Dioscures, encore plus tardive certes, et pour le motif géométrique à celui de la maison des Augustales): tout se passe comme si, jusqu'à une date selon moi tardive, la Tripolitaine avait maintenu des liens directs avec une tradition spécifiquement italienne, au moment même où des monuments comme la Villa du Nil témoignent de l'appartenance de la Tripolitaine à l'ensemble africain[188bis].

Mais la Numidie, au destin étroitement lié à celui de la Proconsulaire, la Maurétanie Césarienne, ont aussi connu l'épanouissement, sans doute dès la fin du IIème siècle, d'un art original de la mosaïque très apparenté à celui du grand modèle africain. Le groupe le plus saisissant est celui constitué par les somptueux pavements fleuris de Timgad[189], dont la récurrence de certains motifs différemment traités semble indiquer qu'il a vécu assez longtemps – groupe lui même apparenté à d'autres pavements numides, notamment ceux d'Hippo Regius[190] ou de Lambèse. Mais il ne faudrait pas négliger non plus ceux de Théveste, ceux de Djémila enfin (dont la récente étude de Mme BLANCHARD-LEMÉE a cependant montré qu'ils étaient bien souvent extrêmement tardifs)[191]. Quant à Cherchel, par delà la période italianisante du second siècle, on y voit également triompher un style fleuri particulièrement raffiné (pl. XL, fig. 70), dont le plus bel exemple est la mosaïque de jonchée récemment découverte (pl. XL, fig. 71), parmi d'autres depuis longtemps fameux, comme la mosaïque des travaux agricoles (mais est-il sûr que cette dernière ne soit pas postérieure au IIIème siècle, auquel on l'attribue généralement?); le Haut Empire y reste en tous cas longtemps fidèle à la sobriété et à l'élégance des premiers modèles italiens.

---

[187] Cf. ci-dessus, note 175.

[188] S. AURIGEMMA, Tripolitania, I, parte 1a: I Mosaici, Rome, Istituto poligrafico dello Stato, 1960.

[188bis] G. PESCE, Il Palazzo delle Colonne in Tolemaide di Cirenaica, Rome, L'Erma, 1950. – Pour la villa du Nil, G. GUIDI, La villa del Nilo a Leptis Magna, Africa Italiana 5 (1933), p. 1–56. – Pour la villa de la Course des Néréides, cf. ci-dessus, note 43.

[189] S. GERMAIN, Les mosaïques de Timgad, étude descriptive et analytique, Paris, CNRS, 1969.

[190] S. DAHMANI, Hippo Regius, Alger, Ministère de l'Information et de la culture, 1973, qui présente plusieurs pavement et donne une orientation bibliographique.

Pour ce qui est de la Tingitane[192], – mais nous sortons sans doute ici de l'orbite africaine pour entrer dans une zone d'influences traditionnellement espagnole – bien des questions préalables restent à résoudre avant toute synthèse un tant soit peu satisfaisante. Il semble, notamment, que la chronologie de la mosaïque volubilitaine ait été faussée par l'idée préconçue que toute activité s'y était arrêtée au moment de l'abandon provisoire de cette région par l'autorité administrative romaine, vers 280 ap. J. C. En tous cas, il paraît très difficile de suivre R. THOUVENOT quand il attribue au IIème siècle la mosaïque du 'Navigium Veneris'[193] dont le style est comparable à celui de tableaux figurés qu'on attribuerait ailleurs en Afrique du Nord à l'antiquité tardive. Le problème de la Tingitane est certes compliqué par le fait que les caractéristiques provinciales des pavements, dans cette terre reculée de l'Empire, sont si marquées qu'on ne sait ce qu'il faut attribuer à la maladresse d'ateliers fort éloignés des centres créateurs, ou à l'habileté perdue d'équipes travaillant à très basse époque dans des zones échappant de plus en plus à l'autorité directe de Rome.

Disons, pour finir, quelques mots sur les provinces hispaniques. Un point fort intéressant à élucider serait de mesurer l'impact de l'influence africaine sur la mosaïque espagnole. La Bétique a été, comme on sait, associée très tôt aux plus hautes destinées de l'Empire en la personne de Trajan, puis d'Hadrien: on ne sera pas étonné d'y trouver très tôt, et de façon durable, cette fidélité aux traditions italiennes récemment soulignée par X. BARRAL[194], fidélité qui, du reste, se retrouve dans les autres provinces du sous-continent ibérique, de Conimbriga[195] à Ampurias[196]. Ce fait est une donnée première, fondamentale, de la mosaïque romano-ibérique, qui explique notamment la permanence de l'emploi du noir et blanc, aussi bien dans la réalisation des structures géométriques simples (songeons au labyrinthe de Conimbriga)[197] que dans les représentations figurées proches de la tradition abondamment attestée à Ostie (comme la mosaïque marine des thermes de Barcelone, celle de Neptune d'Italica ou encore celle, sans doute plus tardive, de Sabadell)[198]. Mais bientôt, probablement dès la fin du IIème siècle, d'autres influences s'y font sentir. On peut par exemple se demander ce que doit à la tradition spécifiquement rhodanienne telle mosaïque polychrome à étoiles de huit losanges et carrés, ornée de fleurons caractéristiques, visible à Clunia, près du forum. Mais aussi ce que doit au rayonnement d'ateliers africains la présence de tel motif de bordure à palmettes pratiquement inconnu en mosaïque ailleurs qu'en Afrique[199]. On peut également s'interroger sur les sources du dispositif iconographique de la grande mosaïque cosmologique de Merida[200]. où l'inscription du nom au dessus des entités personnifiées ressortit plus à une habitude des mosaïstes d'Orient qu'à ceux d'Occident, qu'ils soient européens ou africaïns. En réalité, il semble que dans l'espace ibérique se soient combinées à la vieille tradition italienne (qui est ici l'objet d'une fidélité particulièrement durable) aussi bien des influences en provenance du groupe nord-occidental que d'autres, plus tardives sans doute mais en définitive plus importantes, en provenance de l'Afrique. Le quadrillage de bandes qui préside à la distribution des panneaux figurés des mosaïques d'Hercule de Liria et de Cartáma[201] (pl. XLI, fig. 72) renvoie à l'exemple très proche de Saint-Paul-lès-Romains[202]. De même, le compartimentage rigide de la mosaïque aux poissons de Tolède ou de celle de Dionysos et des Saisons d'Italica (cf. pl. XLI, fig. 73 et pl. XLII, fig. 74) fait songer aux structures analogues, peut-être assez tardives, rencontrées, on l'a vu, dans les provinces rhénanes ou danubiennes. Mais dans cette dernière, l'emploi des câbles à pompons pour cerner les médaillons, ainsi que l'imagerie dionysiaque elle-même dénotent peut-être des modèles africains: du reste, on est peut-être ici à assez basse époque pour qu'on soit déjà entré dans la sphère de cette *koinè* artistique qui caractérise la Bas Empire. Le mélange d'influences est également sensible dans le grand pavement du musée de Pampelune provenant de la villa El Ravalete, près de Tudela: dans un décor luxuriant de lauriers empruntés à la tradition africaine, un personnage héroïque central, dans un médaillon, est entouré de panneaux circulaires ou trapézoïdaux chargés de fleurons et de culots d'acanthe, dans une structure dont le principe rappelle de loin celui ayant présidé (selon un shéma quadrangulaire il est vrai) à l'élaboration ornementale du Bellérophon d'Autun.

---

[191] M. BLANCHARD–LEMÉE, ouvrage cité ci-dessus en note 181, qui donne la bibliographie antérieure concernant Djémila (notamment les publications de Melle Y. ALLAIS) et, d'une façon générale, toutes les principales orientations bibliographiques touchant la mosaïque en Algérie. Etudes récentes sur l'art antique en Algérie: P. A. FÉVRIER, Art de l'Algérie antique, Paris, de Boccard, 1971. – M. BOUCHENAKI, Cités antiques d'Algérie, Alger, Ministère de l'Information et de la Culture, 1978.

[192] R. THOUVENOT, Volubilis, Paris, Belles Lettres, 1949. – ID., Les mosaïques de Maurétanie tingitane, dans: La Mosaïque gréco-romaine, Paris, CNRS, 1965, p. 267–274. – R. REBUFFAT, Les mosaïques du bain de Diane à Volubilis, ibid., p. 193–218. – M. EUZENNAT, Une mosaïque de Lixus (Maroc), dans: Mélanges Piganiol, Paris, EPHE, 1966. – M. PONSICH, Une mosaïque du dieu Océan à Lixus, dans: BAM 6 (1966), p. 323–328. – ID., Une mosaïque d'Orphée, ibid., p. 479–481. – ID., Recherches archéologiques à Tanger et dans sa région, Paris, CNRS, 1970. – R. REBUFFAT, Thamusida. Fouilles au Service des Antiquités du Maroc, Paris, de Boccard, 1970. – M. BEKKARI, L'archéologie marocaine de 1968 à 1970, dans BAM 8 (1968–1972). – A. JODIN, Tesselles de mosaïques d'or à Volubilis, ibid., p. 209–214.

[193] R. THOUVENOT, La mosaïque du Navigium Veneris à Volubilis, dans: RA 1977, p. 37–52.

[194] Cf. ci-dessus, note 84.

---

[195] M. Bairrao Oleiro, Mosaïques romaines du Portugal, dans: La mosaïque gréco-romaine, Paris, CNRS, 1965, p. 257–265, qui cite les Inventaires antérieurs de mosaïques portugaises. – F. de Almeida, Sur quelques mosaïques du Portugal, dans: La mosaïque gréco-romaine II, Paris, J. Picard et CNRS, 1975, p. 219–226, pl. LXXVII à LXXXIV. – J. M. Bairrao Oleiro, Mosaicos de Conimbriga, dans: Conimbriga 12 (1973), p. 67–158. – A. Alarcao, Conimbriga: Histoire d'un site, dans: Merveilleux trésors du Portugal (Les Dossiers de l'Archéologie n° 4), Dijon, 1974, p. 84–92. – Id. et R. Etienne, Monuments augustéens et flaviens à Conimbriga , ibid., p. 93–102.

[196] A. Balil, Las escuelas musivarias del Conventus Tarraconensis, dans: La mosaïque gréco-romaine, Paris, CNRS, 1965, p. 29–39. – Et cf. ci-dessus, notes 110 et 111.

[197] Pour les labyrinthes, on se reportera désormais à l'étude de W. A. Daszewski, La mosaïque de Thésée (Nea Paphos II), Varsovie, Editions scientifiques de Pologne, 1977.

[198] X. Barral i Altet, Un motivo de orla italico: las representaciones de murallas en los mosaicos romanos de Hispania, dans: BSAA 40–41 (1975), p. 503–522 (en collaboration avec R. Navarro Sáez).

[199] Cf. ci-dessus, note 178.

[200] En dernier lieu, cf. l'étude de M. H. Quet, à paraître. – Bibl. antérieure donnée par G. Ch. Picard, Observations sur la mosaïque cosmologique de Merida, dans: La Mosaïque gréco-romaine II, Paris, J. Picard et CNRS, 1975, p. 119–124.

[201] Cf. l'étude de S. Gozlan, dans la 'Revue archéologique' 1979, p. 35–72.

[202] Cf. l'étude de H. Lavagne, ibid., cf. ci-dessus, note 125.

Mais avec ces pavements d'El Ravalete, on est peut-être déjà au Bas Empire, et la limite ne se marque pas plus ici qu'elle ne se marquait en Afrique. Du moins peut-on suggérer que c'est l'influence africaine qui, en s'exerçant sur les provinces ibériques et sur l'Italie elle-même, a contribué puissamment à forger, tout au long du IIème siècle, les éléments syncrétiques qui, joint à d'autres en provenance d'Orient, allaient constituer la *koinè* artistique qui caractérise le Bas Empire, dont il sera traité ailleurs[203].

Liste des illustrations

I 1. Morgantina: quadrillage losangé en quasi *tessellatum* sur *opus signinum* (IIIème siècle avant J.-C.).
2. Morgantina: semis de tesselles sur *opus signinum* (IIIème s. av. J.-C.).
II 3. Morgantina: bordures de méandres et de postes en *tessellatum* polychrome (IIIème s. av. J.-C.).
4. Morgantina: Ganymède et l'Aigle, *pseudo-emblema* en *tessellatum* polychrome (IIIème s. av. J.-C.).
III 5. Pompéi: nid d'abeilles en *tessellatum* sur *opus signinum*.
6. Pompéi: *tessellatum* en noir et blanc (bordure de laurier, semis de tesselles) (Ier s. av. J.-C.?). Villa des Mystères.
IV 7. Pompéi: semis de *crustae* en cabochons blanches sur fond noir (Ier s. av. J.-C.?). Villa des Mystères.
8. Pompéi: *opus pseudo-figlinum* bichrome (Ier s. av. J.-C.?). Villa des Mystères.
V 9. Pompéi: *opus pseudo-figlinum* monochrome (Ier s. av. J.-C.?). Villa des Mystères.
10. Pompéi: *crustae* irrégulières polychromes sur *opus tessellatum* (Ier s. av. J.-C.?). Villa des Mystères.
VI 11. Pompéi: *crustae* irrégulières polychrome sur *opus pseudo-figlinum* (Ier s. av. J.-C.?). Villa des Mystères.
12. Pompéi: La bataille d'Alexandre (détail), *emblema* figuré polychrome en *opus vermiculatum* (Ier s. av. J.-C.). Maison du Faune, auj. au Musée National de Naples.

---

[203] Dans 'Mosaïques en Occident II', livraison de l'ANRW consacrée à l'art du Bas Empire.

VII 13. Pompéi: Paysage nilotique (détail), *emblema* figuré polychrome en *opus vermiculatum* (Ier s. av. J.-C.). Maison du Faune, auj. au Musée National de Naples.

14. Lucus Feroniae: *tessellatum* à décors géométriques polychromes (Ier s. av. J.-C.).

VIII 15. Pompéi: *opus sectile* (Ier s. av. J.-C.). Maison du Faune.

16. Pompéi: *tessellatum* à décor géométrique polychrome (Ier s. ap. J.-C.). Maison de Paquvius Proculus.

IX 17. Pompéi: *tessellatum* à décor figuré polychrome (Ier s. ap. J.-C.). Ibid., *atrium*.

18. Rome, Palatin: *tessellatum* à décor géométrique noir et blanc (nids d'abeille). Maison dite 'de Livie' (époque augustéenne).

X 18bis. Rome, Palatin: *tessellatum* à décor géométrique noir et blanc (lignes brisées à degrés). Ibid.

19. Pompéi: *tessellatum* à décor géométrique et figuré noir et blanc. Casa del Poeta Tragico (Ier s. ap. J.-C.).

XI 20. Pompéi: *tessellatum* à décor multiple, noir et blanc. Ibid.

21. Herculanum: *tessellatum* à décor multiple, noir et blanc (Ier s. ap. J.-C.).

XII 22. Pompéi: *opus vermiculatum* pariétal figuré: Achille à Skyros. Maison d'Apollon (Ier s. ap. J.-C.).

23. Pompéi: décor de fontaine en *opus musivum* (Ier s. ap. J.-C.).

XIII 24. Pompéi: *opus musivum* du nymphée de la Casa della fontana grande (Ier s. ap. J.-C.).

XIV 25. Herculanum: *opus musivum* à grand décor figuré: Amphitrite. Maison de Neptune et Amphitrite (Ier s. ap. J.-C.).

XV 26. Herculanum: *opus musivum* à décor géométrique polychrome: motif de tentures. Ibid.

27. Ostie: *tessellatum* géométrique noir et blanc d'époque antonine, superposé à un autre du début du IIème s. ap. J.-C. (Casa di Apuleio).

XVI 28. Aquilée: *tessellatum* à décor géométrique noir et blanc. Fondo CAL (Ier. s. ap. J.-C.).

29. Cherchel: *tessellatum* à décor géométrique noir et blanc relevé de fleurons polychromes (IIème s. ap. J.-C.).

XVII 30. Fishbourne: *tessellatum* à décor géométrique noir et blanc. Pièce n° 14 (fin Ier s. ap. J.-C.).

XVIII 31. Tivoli: *tessellatum* à décor géométrique noir et blanc. Villa Hadriana (2ème quart du IIème s. ap. J.-C.), *hospitalia*.

32. Tivoli: *tessellatum* à décor fleuri, en noir et blanc. Villa Hadriana, *hospitalia* (2ème quart du IIème siècle ap. J.-C.).

XIX 33. Tivoli: *tessellatum* à décor géométrique polychrome. Villa Hadriana, Piazza d'Oro (2ème quart du IIème s. ap. J.-C.).

34. Ostie: *tessellatum* à décor polychrome de style fleuri.

XX 35. Ostie: *tessellatum* à décor de style fleuri noir et blanc, comportant des sujets figurés. Casa di Apuleio (époque d'Antonin).

36. Ostie: *tessellatum* à décor figuré en noir et blanc. Thermes de Neptune (vers le milieu du IIème s. ap. J.-C.).

XXI 37. Otricoli: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome. Thermes. Auj. au Musée du Vatican (dernier quart du IIème s. ap. J.-C.).

38. Rome: *tessellatum* de style fleuri, à décor figuré, polychrome (IIIème s. ap. J.-C.?). Musée du Vatican.

XXII 38. bis. Trèves: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (IIIème siècle). Mosaïque du triomphe de Dionysos, détail: symbole du Printemps. Musée archéologique de Trèves.

39. Lyon: *tessellatum* à décor géométrique polychrome, dit 'à décor multiple' (fin IIème, début IIIème s. ap. J.-C.). Couvent du Verbe Incarné.

XXIII 40. Ouzouër-sur-Trézée: *tessellatum* à décor multiple noir et blanc (fin IIème ou début IIIème s. ap. J.-C.?).

41. Ouzouër-sur-Trézée: *tessellatum* noir et blanc à *pseudo-emblema* polychrome. Détail: tête d'Okéanos (fin IIème ou début III^{e} s. ap. J.-C.?).

XXIV 42. Nîmes: *tessellatum* à décor multiple polychrome, avec panneau figuré (époque sévérienne?). Mosaïque des Noces d'Admète, Musée des Beaux Arts, Nîmes.

XXV 43. Sens: *tessellatum* à décor multiple polychrome, avec panneau figuré (deuxième ou troisième quart du IIIème siècle?). Médaillon central: Hélios reprenant en main ses chevaux, après la chute de Phaéton. Musée archéologique de Sens.

XXVI 44. Troyes: *tessellatum* à décor géométrique en noir et blanc (IIème s. ap. J.-C.?).

p. 300: 45. Paisy–Cosdon: *tessellatum* à décor géométrique noir et blanc et à bordure polychrome, avec *pseudo-emblema* polychrome (perdu). Dessin R. Prudhomme d'après Fléchey (IIème s. après J.-C.?).

XXVI 46. Sens: *tessellatum* à décor géométrique polychrome (début IIIème s. ap. J.-C.?). Dessin H. Déon.

XXVII 47. Vienne (Isère): *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (fin IIème ou début IIIème s. ap. J.-C.). Dessin Artaud.

48. Saint-Germain-des-Champs: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (début IIIème s. ap. J.-C.?). Détail: coquille traitée en tenture polychrome.

XXVIII 49. Autun: *tessellatum* polychrome à décor géométrique et floral, avec *pseudo-emblema* figuré (début IIIème s. ap. J.-C.?). Mosaïque du Bellérophon (détail).

50. Fishbourne: *tessellatum* à décor géométrique noir et blanc (époque flavienne).

XXIX 51. Fishbourne: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (IIème s. ap. J.-C.).

52. Fishbourne: superposition d'un *tessellatum* à décor géométrique polychrome (IIIème s.?) à un autre en noir et blanc (époque flavienne).

XXX 53. Saint-Albans: *tessellatum* à décor géométrique polychrome (IIIème s. ap. J.-C.?).

54. Saint-Albans: *tessellatum* à décor géométrique polychrome (fin IIème s. ap. J.-C.?).

XXXI 55. Saint-Albans: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (fin IIème s. ap. J.-C.?). Détail: la tête d'Okéanos.

XXXII 56. Cologne: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (IIIème s. ap. J.-C.?). Détail de la grande mosaïque dionysiaque.

57. Cologne: id., détail de la même mosaïque.

XXXIII 58. Cologne: id., détail de la mosaïque des philosophes.

59. Virunum: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (dernier quart du IIIème s. ap. J.-C.). Détail de la mosaïque dionysiaque, auj. au musée de Klagenfurt.

XXXIV 60. Cologne: détails de la grande mosaïque dionysiaque. Noter le fond blanc traité en écailles.

61. Acholla: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (dernier quart du IIIème s.). Maison de Neptune, détail de la mosaïque de Neptune, fragment conservé au British Museum.

XXXV 62. Acholla: *tessellatum* géométrique et figuré polychrome, à décor de 'coussins' (dernier quart du IIème s.). Maison de Neptune, pièce H, fragment conservé au Musée du Bardo (Tunis).

63. Acholla: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (dernier quart du IIème s.). Maison d'Asinius Rufinus, détail du pavement de l'oecus-tricli-

nium (lacis de nœuds d'Héraklès, avec les travaux d'Hercule), fragment conservé au Musée du Bardo (Tunis).

XXXVI 64. Carthage: *tessellatum* à décor de style fleuri polychrome (époque sévérienne?). Maison de Scorpianus, auj. au Musée du Bardo (Tunis).

65. Oudna: *tessellatum* de style fleuri polychrome (époque sévérienne?), auj. au Musée du Bardo (Tunis).

XXXVII 66. La Chebba: *tessellatum* à décor fleuri et figuré polychrome (dernier tiers du IIème siècle?). Médaillon central de la mosaïque du Tiomphe de Neptune, auj. au Musée du Bardo (Tunis).

XXXVIII 67. La Chebba: id., détail: une saison: l'Eté.

XXXIX 68. Acholla: *tessellatum* à décor géométrique et végétal polychrome (dernier quart du IIème siècle?). *Xenia* de la maison du Triomphe de Neptune.

69. Carthage: *tessellatum* à décor de style fleuri polychrome (milieu du IIIème siècle?). Mosaïque de Gammarth, auj. au British Museum.

XL 70. Cherchel: *tessellatum* à décor de style fleuri polychrome (époque sévérienne?). Mosaïque du Cap Tizerine.

71. Cherchel: *tessellatum* à décor végétal polychrome: mosaïque de jonchée.

XLI 72. Cartáma: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (IIIème siècle?). Travaux d'Hercule: Cerbère; le Triple Géryon.

73. Italica: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (dernier tiers du IIème s.?).

XLII 74. Italica: *tessellatum* à décor géométrique et figuré polychrome (première moitié du IIIème s.?).

Tendances de la mosaïque en Grèce à l'époque impériale

par PHILIPPE BRUNEAU, Paris

Table des matières

I. Introduction 321
  1. L'art grec de l'époque impériale: position du problème 321
  2. Situation particulière de la mosaïque 322
  3. Difficultés de l'étude 323
  4. Méthode d'étude 324

II. Caractères des mosaïques de Grèce à l'époque impériale 326
  1. Matériau, chromatisme, graphisme 326
    A. L'usage hellénistique 326
    B. L'usage grec d'époque impériale 326
      a) Le matériau 326
      b) Chromatisme et graphisme 327
      c) Conservation de techniques mosaïstiques pré-hellénistiques 328
  2. Composition 328
    A. L'usage hellénistique 328
    B. L'usage de l'époque impériale dans l'ensemble de l'Empire 329
    C. Composition des mosaïques grecques de l'époque impériale: essai de classement 330
    D. Composition des mosaïques grecques de l'époque impériale: tradition et innovation 333
  3. Répertoire décoratif 335
    A. Les motifs décoratifs 335
    B. Les sujets figurés 336
      a) Le répertoire 336
      b) Tradition et innovation 339

III. Conclusion. La mosaïque et l'art en Grèce à l'époque impériale 341
  1. Conservatisme et innovations dans la mosaïque 341
  2. Le conservatisme dans l'art grec de l'époque impériale 342
  3. Mosaïque et hellénisme 344

Note additionnelle 345

Liste des illustrations 346

Bibliographie et abréviations:

Céphallonie = G. DAUX, BCH, 82 (1958), pp. 727–731, et 87 (1963), pp. 636–638: pavements de l'Envie et de l'autel. – Traduction française des deux épigrammes par PH. BRUNEAU, REG, 79 (1966), p. 717, n. 3.

I. Introduction

1. L'art grec de l'époque impériale: position du problème

L'art grec de l'époque impériale[1] reste peu étudié; cette carence tient sans doute au relatif mépris que les hellénisants professent généralement envers une

Corinthe 1 = Th. L. Shear, Corinth, V. The Roman Villa (Cambridge/Mass., 1930): cinq pavements dont ceux du bouvier et de l'enlèvement d'Europe. La datation avant 146 av. J.-C. proposée pp. 25–26 est impossible (cf. M. E. Blake, MAAR, VIII [1930], pp. 116–117, qui rejette toute datation hellénistique; Kl. Parlasca, Die römischen Mosaiken in Deutschland [Berlin, 1959], p. 114: „*spätantoninische Zeit*").
Corinthe 2 = O. Broneer, Corinth, I 4 (Cambridge/Mass., 1954), pp. 107–110 et pl. 30–31: pavement de l'athlète vainqueur.
Corinthe 3 = S. S. Weinberg, Corinth, I 5 (Cambridge/Mass., 1960), pp. 115–122 et pl. 53–57: pavements de la Néréide et du Dionysos en char.
Corinthe 4 = St. Grobel Miller, A Mosaic Floor from a Roman Villa at Anaploga, Hesperia, 41 (1972), pp. 332–354: pavement des oiseaux.
Cos = G. Konstantinopoulos, Mosaics of Rhodes and Kos, Calendrier 1970 de la Ionian and Popular Bank of Greece (les mosaïques d'époque impériale reproduites là sont toutes de Cos).
Élis = G. A. Papathanasopoulos, Ψηφιδωτὸν Ἀπόλλωνος – Μουσῶν εἰς ἀρχαίαν Ἦλιδα, Ath. Ann. of Archaeol. (1969), pp. 15–19: pavement des emblèmes d'Apollon et des muses.
Koroni = M. N. Valmin, The Swedish Messenia Expedition (Lund, 1938), pp. 469–471 et pl. V; BCH, 94 (1970), p. 998, fig. 227. – Cf. Kl. Parlasca, op. cit., p. 116: vers 150 ap. J.-C.
La Canée = V. Théophanidis, Ψηφιδωτὸν ἐν Χανίοις, Arch. Eph., 1945–1947, pp. 37–46: pavement d'Amymoné, le satyre et Poséidon et du combat de coqs; la datation hellénistique proposée là est erronée. – Meilleures photographies: BCH, 89 (1965), pp. 108–109.
Mytilène = S. Charitonidis †, L. Kahil, R. Ginouvès, Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène (Berne, 1970): pavements d'Orphée et des illustrations des comédies de Ménandre.
Mytilène 2 = V. Pétrakos, Ψηφιδωτὰ ἐκ Μυτιλήνης, Ath. Ann. of Archaeol., 2 (1969), pp. 239–243: mosaïque de Socrate.
Olympie = Olympia, II, pl. 106–111.
Patras = Cf. Mosaïques de la Grèce, Péloponnèse (album de planches): pavement des acteurs et des athlètes.
Philippes = P. Collart, Philippes ville de Macédoine (Paris, 1937), p. 357 et pl. LII 1 et LIII: mosaïque à bordure de muraille de ville; et p. 367 et pl. LV 2 et LV 1: mosaïque des animaux sauvages et des oiseaux.
Sparte = Chr. Christou, The Mosaics of Sparta, Calendrier 1968 de la Ionian and Popular Bank of Greece.
Thasos = Y. Garlan, Nouvelles mosaïques thasiennes, BCH, 89 (1965), pp. 567–583: pavement des Éros.

---

[1] Abréviations: outre les ouvrages indiqués ci-dessus, Bibliographie, je cite sous la forme abrégée 'Délos' ma publication des pavements de Délos: EADélos, XXIX. Les mosaïques (Paris, 1972).

période qui n'est pas celle du prestige maximum de la Grèce et à la préférence que les spécialistes du monde romain accordent le plus souvent à des provinces plus favorisées de l'Empire. La situation contradictoire où se trouve la Grèce de cette époque confère pourtant à ce problème un intérêt particulier: politiquement et économiquement, la Grèce n'est alors en effet qu'une province de l'Empire parmi d'autres, et non des plus considérables; culturellement, au contraire, elle apparaît à tous comme la terre d'élection puisque l'hellénisme s'est répandu d'un bout à l'autre du bassin méditerranéen et que tout le monde doit à sa littérature et à son art. Mais il va sans dire que l'hellénisation n'est pas l'hellénisme et que le fonds grec s'est malgré tout transformé, peu ou prou, dans sa rencontre avec les éléments indigènes des diverses provinces de l'Empire[2]. Du point de vue de l'histoire de l'art, le problème est alors de reconnaître comment la Grèce de l'époque impériale a assumé cette position qui la définit comme culturellement dominante et politiquement assujettie. Autrement dit, il s'agit d'apprécier comment l'art grec de l'époque impériale se situe, d'une part, par rapport au passé grec, à cette tradition hellénique qui a toute chance de pouvoir survivre sur les lieux mêmes de son développement, et, d'autre part, par rapport au présent non grec, aux apports extérieurs, en particulier romains, que la sujétion politique du pays risque d'imposer.

2. Situation particulière de la mosaïque

La mosaïque, à cet égard, constitue un terrain de recherche privilégié, en raison de ses origines et surtout de son statut dans la société du temps:

1°) La mosaïque paraît être un art d'invention grecque et dont la tradition est ininterrompue dans le monde hellénique depuis le V^e siècle[3]. Elle s'est ensuite répandue dans tout l'Empire et a pris localement les formes diverses que les spécialistes modernes s'évertuent aujourd'hui à distinguer et à définir. Mais, alors, par exemple, que l'architecture ou la sculpture grecques entraient partout en contact, dans leur diffusion, avec des architectures ou des sculptures locales, la mosaïque, elle, n'a rencontré pratiquement nulle part un art mosaïstique indigène. Dans ces conditions on peut admettre a priori que, si l'ensemble des mosaïques de l'Empire diffère si sensiblement des mosaïques grecques de l'époque hellénistique, ces divergences s'expliquent seulement par une inévitable évolution qui pouvait s'exercer aussi bien en Grèce que dans les autres provinces. Il n'en est alors que plus intéressant de considérer si l'art mosaïstique, d'origine purement grecque, s'est autant transformé, on non, en Grèce même qu'ailleurs.

---

[2] Le problème de l'hellénisation est pratiquement au cœur de la plupart des études sur l'art des différentes régions du monde méditerranéen à partir du IV^e siècle av. J.-C. Ce qui ne veut pas dire que le problème ait jamais été correctement posé: cf., provisoirement les observations de Ph. Bruneau, Situation méthodologique de l'histoire de l'art antique, Antiquité classique, 44 (1975), pp. 467–475.

[3] Sur l'histoire de la mosaïque grecque et hellénistique, j'ai publié un exposé synthétique ('La mosaïque grecque classique et hellénistique') dans la revue polonaise Archeologia, 27 (1976), pp. 12–42. – Sur les mosaïques de Délos qui forment le plus considérable ensemble hellénistique actuellement connu, cf. 'Délos'.

2°) Le statut de la mosaïque présente deux particularités intéressantes:

a) elle n'a jamais accédé au rang de grand art: on doit croire en effet que les mosaïstes n'étaient pas des artistes si importants qu'ils aient eu à se faire connaître, puisque les signatures (deux ou trois d'entre elles, il est vrai, assorties de ce qui semble être des protestations d'originalité, à Trikkala, à Céphallonie[4]) sont très rares, beaucoup plus qu'aux époques classique et hellénistique où elles sont pourtant bien peu nombreuses; les textes littéraires ignorent complètement les mosaïstes[5]; et il est caractéristique que l'Édit du maximum, au début du IV^e^ siècle, ne leur accorde qu'un salaire égal ou à peine supérieur à celui d'un boulanger[6]. Considérée tout autrement que la peinture et la sculpture, seuls arts de référence chez un critique contemporain comme Lucien, elle avait chance d'échapper plus facilement au frein conservateur qui, par une nostalgie du passé, s'exerçait sur l'évolution de ce qu'on tenait pour les manifestations par excellence de l'art grec. Elle était ainsi à même de se développer plus librement que la sculpture, par exemple, qu'une critique d'art respectueuse du passé pouvait presque immobiliser dans une éternelle conformité aux modèles classiques ou hellénistiques[7];

b) la mosaïque s'est cantonnée dans les maisons particulières (bien qu'on ignore tout, dans le détail, de la clientèle des mosaïstes) et dans des édifices utilitaires comme les thermes: alors que la sculpture, art souvent triomphal, a constamment servi la gloire des empereurs ainsi que les ambitions et la vanité des puissants et était donc fréquemment soumise à des directives «romaines», la mosaïque est toujours restée à l'abri des orientations officielles.

Ainsi, vierge de toute influence mosaïstique étrangère qui pût contribuer à la transformer, d'une part, et, d'autre part, négligée tout autant par une critique conservatrice que par les intérêts politiques, la mosaïque apparaît comme un témoin privilégié de l'art grec de l'époque impériale.

3. Difficultés de l'étude

Pour prometteuse que soit donc, dans l'optique que j'ai définie en commençant, l'étude de la mosaïque, elle se heurte malheureusement aussitôt à deux difficultés très graves:

---

[4] Trois mosaïques au moins sont signées: Titos Flavios Hermès et [Ba]ssos à Trikkala (G. DAUX, Chronique des fouilles 1967, BCH, 92 [1968], p. 870 et fig. 1); Cratéros à Céphallonie (cf. Bibl., Céphallonie); Nicotélès à l'Odéon d'Argos (G. DAUX, Notes de lecture, BCH, 92 [1968], p. 249; cf. R. GINOUVÈS, Ét. pélop., VI. Le théâtron à gradins droits et l'Odéon d'Argos [Paris, 1972], p. 160). – Sur l'inscription de la mosaïque de Trikkala, cf. mes remarques dans REG, 83 (1970), pp. XVI–XVII où j'allègue aussi le cas, d'époque paléochrétienne, d'une mosaïque de Thèbes.

[5] Le seul mosaïste connu par un texte littéraire est hellénistique: Sosos de Pergame (Pline, H.N., XXXVI, 184). – Dans 'La Salle', Lucien décrit amplement les peintures murales et ne souffle pas mot des pavements.

[6] Édit du maximum, VII, 6 et 7.

[7] Les schémas classiques se répètent *ad nauseam* dans la statuaire d'époque impériale.

1° L'absence de corpus: la quasi-totalité des mosaïques grecques d'époque impériale n'est pas publiée, par exemple celles de Cos, ou à peine publiée[8]. La plupart ne sont connues que par de rapides mentions et des photographies insuffisantes dans les chroniques de l''Archaiologikon Deltion' ou du 'Bulletin de correspondance hellénique': les couleurs sont rarement indiquées en détail et toute analyse pétrographique fait naturellement défaut; les illustrations publiées concernent majoritairement le répertoire figuré et ne permettent presque jamais de comprendre exactement la composition du décor ni encore moins la situation du pavement dans l'édifice dont, par surcroît, la fonction n'est pas toujours indiquée. Faute de relevés exhaustifs, aucune analyse, aucun classement ne peuvent être tenus pour vraiment sérieux et il est impossible d'asseoir solidement des résultats statistiques qui, je l'indiquerai plus loin, pourraient être révélateurs.

2° L'absence ou l'imprécision des datations, que les auteurs ne proposent pratiquement jamais d'après des données stratigraphiques, mais sur des critères stylistiques[9] dont le danger est évident: tous les pavements qui se ressemblent tendant à être réputés contemporains, l'accumulation progressive de monuments analogues et supposés contemporains équivaut à constituer des groupes bien homogènes que des documents nouveaux viennent ensuite forcément grossir en nourrissant l'illusion que la datation proposée au départ se confirme peu à peu[10].

Cette situation hypothéquera toujours l'étude de la mosaïque grecque de l'époque impériale: on ne remédiera pas intégralement à l'absence de publications sérieuses en entreprenant la rédaction d'un corpus, car beaucoup de pavements inédits ou à peine connus se sont détruits et en tout cas ne sont pas conservés in situ; du même coup on perd le moyen d'en préciser la situation architecturale et d'en fonder la datation sur des critères autres que stylistiques si, comme il arrive souvent, les plans de fouille sont insuffisants et si on a omis de recueillir et d'isoler le matériel sous-jacent au pavement déposé.

4. Méthode d'étude

C'est donc d'une information très lacunaire que doit se contenter l'historien de la mosaïque grecque de l'époque impériale. Il n'en est que plus important d'ordonner systématiquement les données disponibles. On ne saurait en effet constituer une histoire de l'art tant soit peu rigoureuse en se contentant de commenter, comme au hasard, des documents presque toujours envisagés à la façon de monolithes; il importe de «déconstruire», de «découper» les monuments soumis à notre étude afin d'isoler en chacun d'eux des traits qui soient comparables et qui, dans une recherche d'ensemble, puissent même être comptabilisés. C'est la seule façon d'échapper à la confusion des observations très souvent judicieuses mais hétérogènes qu'on lit ici ou là, le seul espoir aussi de bâtir un jour l'histoire, encore prématurée, de la mosaïque antique.

---

[8] Hormis les mosaïques rapidement signalées et partiellement reproduites dans les chroniques des fouilles du 'BCH' et de l''Arch. Deltion', les publications sont peu nombreuses; encore certaines d'entre elles se réduisent-elles aux photographies et à la courte notice d'un calendrier publicitaire: cf. pp. 320–321, Bibliographie.

[9] Cf. par ex. Bibl., Corinthe 3, pp. 118 et 121.

[10] Cf. Délos, pp. 97–98.

Dans le cas de cette dernière – outre une étude sociologique des artistes et des clients que j'omets ici en raison de la quasi-absence de données[11] –, j'ai déjà proposé de considérer au moins les trois aspects suivants:

– le chromatisme et le graphisme qui dépendent directement du matériau: suivant la variété des minéraux qui y sont mis en œuvre, suivant qu'on y a utilisé ou non des pâtes vitreuses, une mosaïque peut être plus ou moins largement polychrome ou être bichrome par simple opposition de la couleur du fond et de celle des motifs décoratifs; la polychromie autorise d'éventuels effets de tridimensionnalité qu'exclut pratiquement au contraire la bichromie;

– la composition: la surface à décorer peut être divisée d'innombrables façons appelées «canevas»; de leur choix dépend la solution d'un problème auquel se heurte tout mosaïste de pavement, celui de la «lisibilité» des panneaux figurés (ceux-ci, en raison de la déambulation du spectateur dans la salle, peuvent lui apparaître sous des angles multiples, mais généralement mauvais);

– le répertoire, constitué de motifs figurés auxquels le goût habituel de l'imagerie entraîne généralement à accorder un maximum d'intérêt, et de motifs géométriques ou végétaux qui sont le plus souvent négligés en dépit des avertissements des meilleurs spécialistes.

C'est donc à ce triple point de vue que j'envisagerai ici les mosaïques grecques de l'époque impériale. Dans le cadre de ce «découpage», je m'attacherai à reconnaître un certain nombre de traits observables dans les pavements en cause, sans en inférer le moins du monde, je le précise, que ces traits soient spécifiques des seules mosaïques de Grèce. Il est fort possible, et même assez probable qu'on tire des conclusions équivalentes d'une étude des mosaïques du Liban ou de Chypre. Mais il est contraire à toute méthode de présupposer l'identité du résultat comme font ceux qui, s'appuyant sur la magistrale publication de D. Levi, commentent les mosaïques de Grèce à la lumière de ce qu'on sait de celles d'Antioche[12]; ce faisant, parce qu'il est toujours aisé de repérer des identités partielles au mépris de différences peut-être pertinentes et parce qu'il est tentant d'aligner des chronologies dont rien ne prouve encore l'homogénéité, on ne peut que tendre à réduire la situation de la Grèce à celle d'Antioche, sans qu'on sache si c'est à tort ou à raison.

Mais une telle entreprise est forcément hypothéquée par les difficultés évoquées plus haut, et c'est même la raison pour laquelle on se réfère si volontiers à des ensembles mieux étudiés comme celui d'Antioche. D'une part, en l'absence d'un corpus, les données ne sont pas également disponibles pour chaque rubrique et, par exemple, il sera évidemment beaucoup plus facile d'étudier le répertoire figuré que le matériau; d'autre part, les incertitudes de datation, telles qu'il n'est guère possible de distinguer sûrement entre les quatre premiers siècles de l'Empire, interdisent de considérer des périodes relativement brèves entre lesquelles on reconnaîtrait continuité ou écarts et je me contenterai donc d'étudier les mosaïques grecques de l'époque impériale comme un ensemble comparable en bloc soit aux mosaïques grecques antérieures ou postérieures, soit aux mosaïques contemporaines non grecques. On comprendra alors le titre que j'ai donné à cet article: faute d'un corpus exhaustif, je ne puis espérer dégager que les tendances qui se manifestent à travers la documentation disponible; faute d'une chronologie exacte et crédible, je dois me résigner à parler, en gros, de l'époque impériale (ce qui peut aller sans dommage, car, tout découpage chronologique étant de toute manière le fait de l'historien, un siècle n'a pas nécessairement plus d'autonomie qu'une décennie ou qu'une année).

---

[11] Cf. supra, p. 323.

[12] Cf. par ex. Bibl., Corinthe 3, pp. 115, etc.

[13] Cf. par ex. Bibl., Corinthe 3, pp. 116 et 118.

II. Caractères des mosaïques de Grèce à l'époque impériale

1. Matériau, chromatisme, graphisme

A. L'usage hellénistique

La mosaïque hellénistique avait vécu sur l'opposition de deux techniques: l'*opus vermiculatum*, usant de parcelles minuscules (parfois moins de 0,1 cm.) et irrégulières, en pierre ou en pâtes vitreuses (généralement naturelles), et l'*opus tessellatum*, exécuté en tesselles de 0,8 cm. ± auxquelles s'adjoignaient souvent, dans les motifs géométriques, des lames de plomb[14]. Dans l'*opus vermiculatum*, des images à mille couleurs s'enlevaient sur un fond généralement sombre, tandis que l'*opus tessellatum* se présentait sous deux formes: «polychrome», comme substitut à bon marché de l'*opus vermiculatum*, et, plus rarement, «monochrome», offrant sur un fond blanc des images simplifiées traitées en noir (éventuellement avec l'adjonction d'une autre couleur, rouge ou jaune[15]). Pour les décors non figurés, l'*opus tessellatum* «polychrome» utilisait toujours un fond blanc; pour les panneaux historiés, tantôt ce même fond blanc, tantôt le fond noir habituel à l'*opus vermiculatum*[16].

B. L'usage grec d'époque impériale

a) Le matériau

Dans la mosaïque grecque d'époque impériale ces oppositions se sont réduites: l'*opus vermiculatum* disparaît complètement, alors qu'il se maintient en

---

[14] Sur les lames de plomb, cf. Délos, pp. 27–29; ajouter que des lames de plomb sont aussi utilisées dans le pavement du pronaos d'un temple de Xanthos présenté par Chr. Llinas, Fouilles du Létoon de Xanthos (1970–1973), RA, 1974, 2, pp. 324–327.

[15] Cf. Délos, p. 86.

[16] Cf. Délos, p. 87.

Italie jusqu'au II^e^ siècle de notre ère, voire plus tard[17], et l'on voit régner en toute exclusivité un *opus tessellatum* à fond blanc qui, d'un côté, paraît bien s'opposer à l'ancien *opus vermiculatum* à fond noir, mais qui, pourtant, en conserve deux traits constants: l'absence de lames de plomb et l'emploi éventuel de pâtes vitreuses (par exemple dans des mosaïques de Corinthe, d'Athènes, de Sparte, de la Canée[18]).

La dimension et la pose des tesselles ne se modifient pas considérablement: les tesselles de 0,8 cm., module hellénistique le plus courant, demeurent longtemps en usage, bien que soient employées de plus en plus, surtout pour les motifs non figurés, des tesselles de 1 ou 2 cm., les unes et les autres parfois dans le même pavement[19]. Les tesselles sont généralement disposées parallèlement aux côtés de l'encadrement, beaucoup plus rarement en réticulé[20]. Il ne s'agit, ni dans un cas ni dans l'autre, d'innovations véritables, car la mosaïque hellénistique connaissait et les grosses tesselles et la pose en réticulé[21].

Au plan du matériau il ne s'opère donc pas, selon moi, entre la mosaïque hellénistique et la mosaïque grecque d'époque impériale, une rupture, mais une simplification compliquée d'amalgame, par triomphe d'une des techniques hellénistiques, l'*opus tessellatum* à fond blanc, enrichi à l'occasion des pâtes vitreuses de l'*opus vermiculatum*.

b) Chromatisme et graphisme

Cette continuité est encore plus sensible si l'on ne considère plus seulement la nature du matériau, mais les effets chromatiques et graphiques qu'on en tire. Si, dans la Grèce de l'époque impériale, l'*opus tessellatum* à fond blanc est parfois monochrome, on n'y pratique à peu près pas le «style noir et blanc» qui s'est répandu dans l'Italie des I^er^, II^e^ et III^e^ siècles ainsi que dans d'autres provinces occidentales et dont les pavements d'Ostie sont les représentants les plus connus[22]: on ne saurait, en effet, alléguer ici les pavements non figurés à décor noir sur fond blanc qui sont déjà courants dans la Grèce hellénistique[23]; quant au «style noir et blanc» proprement dit, où la réduction de la palette s'accompagne souvent d'une composition caractérisée par l'extension du champ à la majeure partie de la surface de la pièce et à la multiplication des angles de lisibilité des sujets figurés, il n'est représenté en Grèce que sporadiquement, par exemple à Leucadia (Macédoine)[24] ou à Patras dans un pavement où s'associent des dauphins noirs et blancs et un panneau polychrome[25] (pl. I, 1).

---

[17] Comme le prouvent, s'il ne s'agit pas de remplois d'œuvres hellénistiques, les mosaïques de la Villa Adriana de Tivoli (cent fois reproduites: cf., par exemple, A. Rumpf, Malerei und Zeichnung [Munich, 1953], pl. 65, 2 et 3) et, à mon avis, la mosaïque nilotique de Palestrina dont la date est contestée (une datation à l'époque hellénistique est soutenue, entre autres, par G. Gullini, I Mosaici di Palestrina [Rome, 1956], p. 8; je suis de ceux qui tiennent que le pavement est de l'époque impériale, ne serait-ce qu'en raison de sa composition, mais je n'oserai décider s'il est de l'époque d'Hadrien ou du III^e^ siècle ap. J.-C., comme le pense A. Rumpf, op. cit., p. 193).

[18] Cf. Bibl., Corinthe 3, p. 114 (utilisation sporadique); Corinthe 4, p. 339 (usage abondant de pâtes vitreuses, noires, rouges, jaunes, bleues, turquoise, vertes); G. Daux, Chronique des fouilles 1965, BCH, 90 (1966), p. 734, fig. 4, mosaïque des perroquets (cf. infra, n. 109) dans une maison du versant Ouest de l'Acropole d'Athènes (un rouge, un jaune, un bleu, trois verts); G. Daux, BCH, 90 (1966), pp. 794–795 et fig. 2–4, panneaux d'Hélios, Alcman, Sappho, Alcibiade, etc., à Sparte; La Canée (bleu roi, turquoise, vert, etc.).

[19] Cf., par exemple, Bibl., La Canée.

[20] Ainsi aux Thermes de l'Agora à Délos: Délos, p. 203.

[21] Cf. Délos, pp. 26 et 29–30.

[22] Cf. G. Becatti, Scavi di Ostia, IV. Mosaici e pavimenti marmorei (Rome, 1961), passim.

De fait, dans la quasi-totalité des cas, l'*opus tessellatum* de la Grèce impériale est polychrome. C'est dire qu'il demeure fidèle à la tradition picturalisante hellénistique: il s'agit toujours, par une polychromie qu'enrichit encore parfois l'emploi des pâtes vitreuses et par les effets de tridimensionnalité que rend possibles cette polychromie, de «faire de la peinture en pierre» suivant le mot célèbre de Pline l'Ancien (H.N., XXXV, 3: *lapide pingere*), auquel fait écho, entre autres, en Grèce même, l'épigramme qui accompagne la mosaïque de l'Envie à Céphallonie[26] (pl. VII, 2). Et si, dans cette optique, les tesselles de 0,8 cm. paraissent moins aptes que les minuscules parcelles de l'*opus vermiculatum*, cette pratique remonte également à l'époque hellénistique[27].

c) Conservation de techniques mosaïstiques pré-hellénistiques

A ces faits de conservatisme, il convient d'ajouter enfin le maintien en pleine époque impériale de techniques nettement plus anciennes que la tesselle: d'abord le galet qu'on rencontre peut-être à Mantinée et sûrement, au Ier siècle de notre ère, à Thasos[28]; ensuite la tesselle irrégulière, si l'on accepte de placer à l'époque impériale la mosaïque du Triton de Sparte[29].

2. Composition

A. L'usage hellénistique

Le système de composition des pavements hellénistiques était aussi simple que constant: un «tapis central», donc de dimensions inférieures à celles de la pièce, comprend, en allant de l'extérieur vers l'intérieur, une suite de bandes concentriques qui encadrent une surface presque toujours quadrangulaire au centre de laquelle peut s'enlever un panneau, historié ou non, qu'on appelle parfois «embléma», mais généralement à tort, car on confond ainsi, dans la plupart des cas, une technique de production, selon laquelle un morceau de mosaïque était fabriqué séparément en atelier et inséré (grec ἐμβάλλειν, d'où ἔμβλημα) tout fait dans le pavement, avec un système de composition dans lequel des bandes d'encadrement isolent une partie du pavement; ce type de composition est certes originellement lié à la technique de l'embléma, mais s'en est très vite détaché; aussi convient-il de parler de «pseudo-embléma» ou, plus simplement, de «panneau».

---

[23] Par exemple, à Délos: cf. Délos, pp. 83, 141 (n° 28), 223 (n° 179), 286–287 (nos 276 et 277).

[24] BCH, 84 (1960), p. 774, fig. 12 (c'est d'après cette photographie que je crois pouvoir conclure à la monochromie du pavement).

[25] BCH, 98 (1974), p. 623, fig. 110.

[26] Cf. Bibl., Céphallonie: «. . . un peintre a tracé ce tableau que Cratéros a réalisé en pierres». – La référence à la peinture est courante chez les auteurs anciens parlant de mosaïques: Pline, H.N., XXXVI, 184; Apulée, Mét., V, 1, 5; CH. WALZ, Rhetores graeci, I, p. 641; etc.

[27] Cf. Délos, p. 33.

[28] Mantinée: cf. PH. BRUNEAU, Prolongements de la technique des mosaïques de galets en Grèce, BCH, 93 (1969), pp. 310–316. – Thasos: cf. B. HOLTZMANN et O. PICARD, BCH, 98 (1974), p. 792.

[29] G. P. OIKONOMOS, Ψηφιδωτὸν ἐν Σπάρτῃ, Arch. Delt., 4 (1918), pp. 171–176 (cf. PH. BRUNEAU, BCH, 93 [1969], p. 326 et nn. 4 et 6).

La composition est donc centrée autour du panneau et demeure telle, même lorsque, par économie sans doute, le panneau central fait défaut. Le caractère centripète de la composition est encore rendu plus sensible par la fréquente hiérarchisation des matériaux: le raccord entre les murs et le tapis, voire les parties marginales du tapis sont alors en galets ou éclats de marbre, tandis que le tapis est en *opus tessellatum* et le panneau central souvent en *opus vermiculatum*.

B. L'usage de l'époque impériale dans l'ensemble de l'Empire

A envisager l'ensemble des mosaïques de l'époque impériale à travers le monde gréco-romain, la situation est autrement complexe et je ne vois pas qu'elle ait encore fait l'objet de classements suffisamment élaborés pour servir ici de référence. Mais l'innovation essentielle est, en tout cas, que le décentrage de la composition devient fréquent:

– soit par l'extension du panneau central à la quasi-totalité de la surface mosaïquée; c'est une formule couramment utilisée dans le «style noir et blanc»[30], par exemple à Ostie. La décoration peut consister en motifs figurés qui sont alors répartis ici et là sans être centrés[31] ou en motifs qu'on appelle parfois «couvrants», parce qu'ils se répètent indéfiniment sur toute la surface du pavement sans qu'un point central se trouve privilégié[32]. Il est hors de doute, en effet, que ce type de composition accueille aisément des décors décentrés, figurés ou non, mais il est certain néanmoins que génétiquement il n'est qu'une variation sur la composition à panneau central et l'on ne s'étonnera pas, je le dirai plus bas, qu'il soit déjà connu dans la Grèce hellénistique;

– soit par la construction de canevas à multiples compartiments où plusieurs panneaux, souvent de formes différentes, sont distribués sur la surface du pavement sans qu'un panneau central ait nécessairement primauté sur les autres. Lorsque le canevas comprend plusieurs séries de panneaux de formes différentes, par exemple plusieurs octogones, plusieurs carrés, plusieurs trapèzes, etc., chaque série emprunte généralement son éventuel décor figuré à des thèmes différents, par exemple scènes mythologiques dans les octogones, mammifères dans les carrés, oiseaux dans les trapèzes[33], ce qui fait coïncider la composition avec une organisation iconographique.

---

[30] Cf. supra, p. 327.

[31] Cf., par exemple, G. Becatti, op.cit. (supra, n. 22), pl. CXXIV–CXXXVI (Thermes de Neptune et de Buticosus), CXLVIII (Thermes du Phare), etc.

[32] Cf., par exemple, G. Becatti, op.cit., pl. XXXII, 1, etc.

C. Composition des mosaïques grecques de l'époque impériale: essai de classement

A première vue, les mosaïques de la Grèce impériale offrent plus de ressemblance avec celles du reste de l'Empire qu'avec celles de la Grèce pré-impériale, mais on verra p. 335 que cette impression est partiellement fallacieuse et résulte d'une confusion entre composition et décor.

Du point de vue de la composition, les pavements de la Grèce impériale peuvent être classés comme suit:

Formule I. Variations sur le système du panneau central.

a) Le pavement comporte un panneau central encadré de plusieurs bandes concentriques, comme au Palais de Néron d'Olympie[34] ou à Paros (pl. I, 2)[35]. Le champ déterminé par les bandes d'encadrement peut être décoré d'un décor couvrant qu'interrompt le panneau central, comme à Corinthe (pl. II, pièce C)[36] et en bien d'autres cas; il peut aussi être décoré de motifs qui s'organisent autour du panneau central, comme à Sparte[37].

b) Le pavement est organisé de façon centripète, comme s'il s'ordonnait autour d'un panneau central, mais celui-ci fait défaut, par exemple à Corinthe (pl. II, pièce E)[38], à Leucadia[39], aux thermes de Nisi Alexandreias[40].

Formule II. Compositions à plusieurs panneaux.

Le pavement comporte non pas un, mais plusieurs panneaux qui peuvent être:

a) soit contigus,

– par juxtaposition de panneaux figurés, par exemple à Corinthe[41], à Thessalonique (pl. III, 1)[42], à Thasos (pl. III, 2)[43], à La Canée[44], à Mytilène (pl. IV,

---

[33] Je décris ici un pavement d'Ostie: G. Becatti, op.cit., pl. XCIX. – Les exemples sont innombrables à travers l'Empire: voyez, par exemple, la mosaïque du Dionysos à Cologne: Kl. Parlasca, Die römischen Mosaiken in Deutschland (Berlin, 1959), pl. 66; etc.

[34] Cf. Bibl., Olympie, pl. 108–110.

[35] BCH, 88 (1964), pp. 809–812 et fig. 3, 4 et 6.

[36] Cf. Bibl., Corinthe 1.

[37] BCH, 92 (1968), p. 814, fig. 4.

[38] Cf. Bibl., Corinthe 1.

[39] BCH, 88 (1964), p. 785, fig. 2.

[40] BCH, 94 (1970), p. 1058, fig. 365.

[41] Cf. Bibl., Corinthe 3 (panneau du Dionysos dont chaque côté est contigu à deux panneaux décorés d'un Éros) et Corinthe 4.

[42] BCH, 92 (1968), p. 905, fig. 8.

[43] Cf. Bibl., Thasos (panneau du combat des Éros entre deux panneaux plus petits dont l'un décoré d'un oiseau et l'autre détruit).

[44] Cf. Bibl., La Canée.

1)[45]; dans ce dernier cas, la disposition des panneaux s'explique par l'adéquation générale des canevas à l'ameublement d'un triclinium. A Patras, la mosaïque des athlètes comporte deux grands panneaux très allongés superposés[46];

– par association d'un panneau figuré entre deux panneaux non figurés qui lui servent de «rallonges», par exemple à Corinthe (pl. II, pièce D par combinaison avec une «composition circulaire»)[47], Rhodes (pl. V, 1)[48]. Les rallonges peuvent être de dimensions considérables si la configuration de la pièce, portique ou corridor, le requiert comme à Céphallonie[49];

– par association d'un panneau central et d'une série de panneaux plus petits, soit tous carrés, soit carrés et rectangulaires qui l'encadrent sur les quatre côtés; ce système paraît avoir été en faveur à Corinthe où j'en connais au moins trois exemples (pl. II, pièce B)[50];

b) soit non contigus,

– par organisation autour d'un panneau central, réel ou virtuel: il en va ainsi à la «Mosaic House» de Corinthe, où cinq petits panneaux carrés décorés chacun d'un Éros, sont distribués dans le champ autour du grand panneau rectangulaire central représentant une Néréide chevauchant un Triton[51], et à la «Villa romaine» de Corinthe où quatre panneaux s'organisent autour d'un bassin qui tient lieu du panneau central (pl. II, pièce A)[52]; dans le premier cas, les six panneaux se regardent du même côté de la salle; dans le second, chacun des quatre panneaux semble avoir été «lisible» d'un côté différent;

– par multiplication de panneaux de formes et de dimensions identiques lorsque le mosaïste a affaire à une surface architecturale très allongée comme un portique: c'est le cas à la Maison du Ménandre de Mytilène[53] ou aux thermes de Leucadia[54] et, beaucoup plus tard, à la Maison du Fauconnier d'Argos[55].

Génétiquement, ce type de composition dérive sans aucun doute du système à panneau central, dont les dimensions, le genre d'encadrement, le décor généralement figuré sont conservés, mais la multiplication des panneaux crée nécessairement un système non centré. C'est un excellent exemple de confusion antique sur l'ambiguité de l'embléma qui est à la fois un élément figuré distinct du reste du pavement et le point central d'une composition centrée: les panneaux de Mytilène sont des pseudo-emblémas utilisés, pour des raisons purement architecturales, dans une composition non centrée.

---

[45] Cf. Bibl., Mytilène 1, p. 10, fig. 1 et pl. 9, 1.

[46] Cf. Bibl., Patras.

[47] Cf. Bibl., Corinthe 1.

[48] BCH, 95 (1971), p. 1039, fig. 523.

[49] Cf. Bibl., Céphallonie (spécialement BCH 82 [1958], p. 729, fig. 2).

[50] Cf. Bibl., Corinthe 2 (douze carrés autour du panneau de l'athlète vainqueur); Corinthe 1 (pièce B: quatre carrés d'angle et quatre rectangles intermédiaires); BCH, 90 (1966), p. 771 et 772, fig. 1 et 2 (Kenchréai: même canevas).

[51] Cf. Bibl., Corinthe 3.

[52] Cf. Bibl., Corinthe 1.

[53] Cf. Bibl., Mytilène 1, pl. 9, 2.

[54] BCH, 88 (1964), p. 785, fig. 1.

[55] Cf. R. Ginouvès, La mosaïque des mois à Argos, BCH, 81 (1957), pp. 216–268 (voyez spécialement la fig. 1), et, plus récemment, G. Åkerström-Hougen, The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos (Stockholm, 1974).

Formule III. Extension du panneau central à la quasi-totalité de la surface de la pièce.

Cette formule, dont j'ai dit p. 329 qu'elle a spécialement servi au «style noir et blanc», est occasionnellement utilisée en Grèce, à Leucadia et Patras (pl. I, 1); ces deux mosaïques sont décorées l'une et l'autre d'ébats de dauphins traités précisément, semble-t-il, en «style noir et blanc»[56].

Formule IV. «Compositions circulaires»[57].

A l'intérieur d'un encadrement quadrangulaire se place un champ circulaire qui est lui-même bordé d'une ou plusieurs bandes d'encadrement et dont le centre peut être occupé par un panneau circulaire figuré: c'est le cas, par exemple, à l'Odéon d'Hérode Atticus[58], dans une maison du versant Ouest de l'Acropole d'Athènes[59], à la «Villa romaine» de Corinthe (pl. II, pièce D, avec «rallonges» du champ quadrangulaire)[60], à Céphallonie[61], toutes mosaïques où le champ circulaire est occupé par le motif qu'on appelle parfois «bouclier», à Sparte[62], à Chalcis[63], à Élis (pl. VI, 1)[64], à Kastelli Kisamou (Crète)[65], etc. Dans ces deux derniers cas le champ circulaire est divisé en compartiments.

Formule V. Canevas compartimentés.

On en vient ainsi à considérer un dernier type de composition: la surface à décorer est divisée en plusieurs compartiments. Telles sont, par exemple, une mosaïque, apparemment inédite, de Cnossos où un hexagone central engendre six autres hexagones, tous les sept occupés par un buste, l'Orphée de la Maison du Ménandre à Mytilène (pl. IV, 2)[66], la mosaïque du temple d'Asclépios à Lissos (Crète) où des motifs géométriques décorent des compartiments carrés ou rectangulaires[67]. Dans le premier cas, les compartiments sont de formes et de dimensions identiques. C'est le contraire dans les deux derniers cas; si le décor est figuré, les compartiments de formes différentes s'organisent alors facilement en séries à chacune desquelles correspondent des thèmes différents: ainsi dans la mosaïque de Koroni (pl. VI, 2)[68], le compartiment circulaire central est décoré d'une représentation dionysiaque, les quatre compartiments semi-circulaires de scènes de bestiaires, les quatre quarts de cercle de cratères ou d'animaux, les carrés à côtés concaves de masques de théâtre; le même système apparaît à Cnossos, dans la mosaïque de la Villa de Dionysos dont le canevas est exactement identique[69], ou à Naxos[70].

---

[56] Cf. supra, nn. 24 et 25.

[57] J'ai proposé cette expression dans Délos, p. 39.

[58] J. Travlos, Pictorial Dictionary of Ancient Athens (Londres, 1971), p. 385, fig. 499.

[59] Cf. nn. 18 et 109 (mosaïque des perroquets).

[60] Cf. Bibl., Corinthe 1.

[61] BCH, 84 (1960), p. 729–730, fig. 2 et 3.

[62] BCH, 92 (1968), p. 813, fig. 2 (mosaïque de la Méduse).

[63] BCH, 84 (1960), p. 762, fig. 8.

[64] Cf. Bibl., Élis.

[65] BCH, 94 (1970), p. 1162, fig. 597–600.

[66] Cf. Bibl., Mytilène 1.

[67] BCH, 83 (1959), p. 752, fig. 26.

[68] Cf. Bibl., Koroni.

D. Composition des mosaïques grecques de l'époque impériale: tradition et innovation

Cet essai de classification appelle des observations de deux ordres:

1°) Typologiquement d'abord, il se dégage deux faits:

a) les types distingués ici sont de tradition hellénistique à l'exception du seul n° V:

– la formule Ia est la composition-type du pavement hellénistique et la formule Ib en est la variante à bon marché;

– les formules II, dérivées du système à panneau central, ont leurs correspondants hellénistiques même si, dans le détail, toutes les combinaisons ne sont pas attestées: la formule IIa à panneaux figurés est connue à Xanthos[71] et, si le système à deux rallonges non figurées ne semble pas représenté parmi les mosaïques hellénistiques connues, celles-ci en présentent du moins une version tronquée sous la forme des compositions à deux champs contigus de même largeur, mais de surface inégale[72]; la formule IIb à plusieurs panneaux est utilisée plusieurs fois à Délos[73] où le trident et le dauphin à l'ancre de la Maison du trident peuvent même apparaître comme les antécédents des panneaux distribués dans les portiques[74];

– la formule III, quoiqu'en donne à penser au premier abord son emploi dans le «style noir et blanc», est hellénistique: elle se rencontre à Délos, associée une fois avec un motif couvrant, une et probablement deux fois avec des ébats de dauphins[75], exactement comme à Leucadia et Patras;

– la formule IV remonte à la mosaïque de galets et n'a jamais été abandonnée comme l'atteste la célèbre mosaïque des dauphins à Délos[76].

b) La seule innovation est donc la formule n° V et doit apparaître comme une importation extérieure; par ex. le canevas de la mosaïque de Koroni se retrouve exactement en Italie, en France, en Grande-Bretagne, en Allemagne, en Suisse, en Yougoslavie, en Albanie, etc.[77]. Mais, tout novateur qu'il soit, le canevas de Koroni a du moins en commun avec les formules hellénistiques I, II et IV d'être centré autour du panneau circulaire à représentation dionysiaque. Au contraire, il ne semble pas que se soient introduits en Grèce des canevas rompant avec le caractère centripète des compositions hellénistiques, par exemple les canevas à compartiments multiples mais dépourvus d'un compartiment central privilégié.

---

[69] BCH, 96 (1972), p. 802, fig. 485–486 (où le canevas n'est d'ailleurs pas identifiable; je le connais par examen direct).

[70] BCH, 86 (1962), pp. 863 et 868, fig. 22 et 23 (où le canevas n'est pas reconnaissable).

[71] Cf. supra, n. 14.

[72] Cf. Délos, p. 43.

[73] Cf. Délos, p. 41 (spécialement p. 305, n° 325).

[74] Cf. Délos, p. 261, n° 228.

[75] Cf. Délos, respectivement p. 270, n° 242 (cubes en trompe-l'œil); p. 321, n° 351 (ébats de dauphins de Rhénée) et peut-être pp. 209–210, n° 166 b (fragments d'ébats de dauphins).

[76] Cf. Délos, p. 235, n° 210.

[77] Ostie: G. Becatti, op. cit. (supra, n. 22), n° 228 et pl. LXVIII.
France: H. Stern, Recueil général des mosaïques de la Gaule, I, 1 (Paris 1957), pl. XXXIX; J.-P. Darmon, dans: La mosaïque gréco-romaine, II (Paris 1975), pl. CXLI.

2°) Quantitativement, c'est-à-dire si l'on envisage non plus les types, mais le nombre des pavements correspondant à chacun, il apparaît à l'évidence, et à défaut de statistiques exactes, que les formules III et V sont de beaucoup les moins représentées et que l'énorme majorité, sinon la quasi-totalité des pavements de la Grèce impériale répond aux formules I, II et IV.

La conclusion est claire: les schémas de composition hellénistique (I, II, IV et même III) se sont maintenus et l'emportent de façon écrasante sur les innovations importées du reste de l'Empire[78]. Celles-ci, au contraire, se signalent par deux caractères principaux: quantitativement, elles sont très rares; typologiquement, elles se limitent aux seuls canevas centrés (par l'exclusion de canevas non centrés pourtant très fréquents dans beaucoup de provinces), c'est-à-dire à ceux qui conservent le trait fondamental des canevas hellénistiques.

Les mosaïstes grecs de l'époque impériale restaient donc généralement fidèles aux principes hellénistiques de composition centrée, ou du moins devaient s'imaginer l'être. Les exceptions à la règle sont en effet révélatrices à cet égard, car elles manifestent tout à la fois un parti conscient de respect pour la tradition et une rupture involontaire avec elle: je veux dire que les mosaïstes pouvaient penser n'opérer que des variations sur le modèle hellénistique, mais qu'involontairement ils le détruisaient: en effet, d'un point de vue génétique, les formules IIb et III ne pouvaient être ressenties que comme des développements de la formule originelle à panneau central et c'est bien pourquoi elles apparaissent en germe dès l'époque hellénistique. Mais, cette fois d'un point de vue structural, il est hors le doute que la multiplication des panneaux dans un portique (IIb) ou l'extension du panneau central (III) aboutissent à une décentralisation qui rapproche le système de composition de la mosaïque grecque impériale des systèmes prévalant dans d'autres provinces de l'Empire. Cette situation résulte de l'ambiguité, déjà soulignée

---

Grande-Bretagne: D. J. Smith, dans: La mos. gréco-rom., I, (Paris 1965), fig. 3, 5 et 9 (après la p. 116), et II (Paris 1975), pl. CXIX, 2 et CXX, 1 et 2 (cf. pp. 279–280).
Allemagne: Kl. Parlasca, Die römischen Mosaiken in Deutschland (Berlin 1959), pl. 13, 2.
Suisse: V. von Gonzenbach, Die römischen Mosaiken der Schweiz (Basel 1961), pl. 6, n° 85, et pl. 21, 127 I.
Yougoslavie: D. Mano-Zissi, dans: La mos. gréco-rom., I, fig. 4 (après la p. 296).
Albanie: Shqieperia Arkeologjike [Tirane 1971], fig. 79 (ou Mos. de l'Albanie [Tirane 1974], pp. 28–29).
Sans parler des variations: cf. H. Stern, op. cit., I, 3, pl. XXI; D. J. Smith, dans: La mos. gréco-rom. II, pl. CXXI, 1 et 2, et CXXII; V. von Gonzenbach, op. cit., pl. 7, n^{os} 5, 10.

[78] Ils se maintiennent très tard, encore à l'époque paléochrétienne, à Tégée et Argos: aussi, à propos du calendrier de Tégée, An. Orlandos, Παλαιοχριστιανικὰ καὶ βυζαντινὰ μνημεῖα Τεγέας-Νυκλίου, Archeion ton byzantinon mnemeion tes Hellados, 12 (1973), p. 23, a-t-il raison d'évoquer les emblémas, tandis que G. Åkerström-Hougen, op. cit. (supra, n. 55), pp. 71 et 152, a tort de croire à une renaissance tardive de l'embléma hellénistique.

p. 329, de l'embléma ou du pseudo-embléma, à la fois procédé de fabrication qui concentre en un secteur limité du pavement le décor figuré, c'est-à-dire la partie d'exécution la plus difficile, et pièce maîtresse d'un système de composition centripète: les mosaïstes de l'époque impériale ont conservé le procédé technique sans respecter constamment le genre de composition qu'il commandait à l'origine.

Finalement, si, comme je l'ai indiqué d'entrée, les mosaïques grecques de l'époque impériale paraissent, au premier abord, ressembler plus aux autres pavements de l'Empire qu'aux pavements grecs de l'époque hellénistique, cela tient je crois, à l'extension du décor non figuré, mais ce phénomène est étranger à la composition et relève du troisième plan d'analyse distingué plus haut, le répertoire décoratif.

3. Répertoire décoratif

Dès l'époque du classicisme grec, le répertoire de la mosaïque comporte, d'un côté, des sujets figurés et, de l'autre, des motifs décoratifs, géométriques et végétaux, qu'il est légitime, pour bien des raisons, d'examiner séparément: les uns et les autres tendent à se répartir respectivement entre les panneaux et le reste du canevas; les mosaïstes ne les puisaient probablement pas aux mêmes sources; ce sont sans doute des artisans de compétence différente qui se chargeaient de les exécuter; etc. Bien que les spécialistes de la mosaïque, depuis une bonne quinzaine d'années, ne cessent de souligner l'intérêt documentaire des motifs décoratifs, l'attention continue à se concentrer sur les sujets figurés qui sont les plus volontiers reproduits, surtout, comme c'est le cas des rapports de fouille, lorsque le choix des photographies dépend du jugement d'un archéologue dont la mosaïque n'est pas la spécialité. Or, je l'ai dit plus haut, c'est précisément sur la documentation fournie par les chroniques de fouille que doit se fonder largement une étude des mosaïques grecques de l'époque impériale. Personne ne s'étonnera donc que l'analyse des motifs décoratifs de ces pavements soit particulièrement indigente.

A. Les motifs décoratifs

En l'absence, donc, d'un corpus exhaustif, je m'en tiendrai à deux remarques qui, pour être élémentaires et dépourvues d'un support statistique suffisant, ne sont pas sans portée historique:

a) l'accroissement du répertoire: des motifs inconnus des mosaïstes hellénistiques mais banals dans les pavements du reste de l'Empire sont couramment employés en Grèce à l'époque impériale, par exemple les peltes, les nœuds de Salomon et surtout les cercles sécants. Mais ces acquisitions ne s'assaisonnent pas d'un rejet des motifs de l'époque hellénistique: beaucoup d'entre eux se maintiennent et, en particulier, celui qui était alors le plus utilisé, les postes, demeure en telle faveur qu'il reste employé à l'époque impériale dans un très grand nombre de pavements. Exceptionnellement, un nouveau motif résulte de la transformation d'un motif plus ancien: les «tours crénelées» hellénistiques, qui paraissent être un motif non figuratif d'origine textile, ont donné naissance, semble-t-il, à des bordures imitant des murailles de ville dont un pavement de Philippes fournit un exemple (pl. VII, 1)[79];

b) l'envahissement par les motifs décoratifs d'une très grande partie du pavement, c'est-à-dire que, par rapport à l'époque hellénistique, la proportion des surfaces décorées et des surfaces unies à fond blanc s'est modifiée au profit des premières. Les motifs décoratifs ont, en effet, très souvent colonisé les deux surfaces que les mosaïstes hellénistiques traitaient normalement en uni: d'une part, le champ compris entre le panneau central et les bandes d'encadrement et, d'autre part, les «bandes de raccord» placées entre ces mêmes bandes d'encadrement et les murs de la pièce (cf. pl. II).

Accroissement du répertoire et extension en surface des motifs décoratifs sont importants à constater, car ce sont les deux traits qui établissent, à l'epoque impériale, la plus forte ressemblance entre les pavements de Grèce et ceux du reste de l'Empire.

B. Les sujets figurés

Telle n'est pas, bien au contraire, la conclusion où conduit l'examen des sujets figurés.

a) Le répertoire

L'étude d'un répertoire iconographique est presque toujours compromise par la confusion qu'on opère souvent entre ce que j'appellerai la «thématique» et la «schématique»: malgré l'apparition dans l'univers conceptuel des spécialistes de la notion d'iconologie, d'ailleurs insuffisamment définie, on ne dissocie pas suffisamment le schème, par exemple l'attitude donnée à un personnage qui relève essentiellement de la technique graphique, et le thème, ce qu'on a voulu représenter, et qui ressortit au langage. Or le même schème, par exemple un homme debout portant une bête, peut être utilisé pour des thèmes différents, Milon de Crotone, le Bon Pasteur, un simple berger, tandis que le même thème, par exemple le Bon Pasteur, peut être également rendu par emploi de schèmes différents, celui que je viens d'évoquer ou celui d'un homme assis paissant ses moutons. L'absence d'une telle dissociation entraîne de graves conséquences et, entre autres, est, je crois, au cœur d'un débat que je négligerai ici parce que je me réserve d'en traiter ailleurs: le recours que faisaient ou ne faisaient pas les mosaïstes à de supposés cahiers de modèles. Tout ceci pour dire que je présente ici un inventaire «thématique» et que les observations concernant la «schématique» n'interviennent qu'à titre secondaire.

---

[79] Cf. Bibl., Philippes, p. 357, et aussi Délos, p. 51 et nn. 14 et 15.

Les sujets figurés des mosaïques grecques de l'époque impériale, compte non tenu évidemment de ceux qui ne sont pas identifiés[80], relèvent pour l'essentiel des domaines suivants:

1°) la mythologie: il peut s'agir de scènes narratives (par exemple Poseidon et Amymoné à La Canée[81]; l'enlèvement de Ganymède, Dionysos et Ariane [pl. VIII, 1 et 2], peut-être Apollon et Daphné à Thessalonique[82]; Achille chez le roi de Skyros à Sparte[83]; les travaux d'Héraclès à Paros [pl. I, 2][84]; Polyphème à Patras[85]; plusieurs représentations de l'enlèvement d'Europe [pl. II, pièce C][86]; etc.) ou de représentations de divinités en dehors d'un épisode précis. Dans ce dernier cas, la « schématique » est plus variée: les personnages peuvent être figurés en pied (char de Poseidon à Olympie[87]; Orphée à Mytilène [pl. IV, 2] et à Sparte[88]; combat d'Éros à Thasos [pl. III, 2][89]; Dionysos sur un char à Corinthe[90] et debout à Rhodes [pl. V, 1][91], etc.) ou en buste (Muses et Hélios de Sparte et de Cos[92]; etc.) conformément au double usage qui, à cette époque, prévaut dans le domaine de la statuaire; une fois, à Élis, Apollon et les neuf Muses sont remplacés par leurs attributs (pl. VI, 1)[93]. A la mythologie se rattachent aisément quelques personnifications, comme l'Envie de Céphallonie, les Saisons et les Mois (pl. VII, 2)[94];

2°) l'histoire: plusieurs personnages historiques, le plus souvent écrivains ou philosophes, sont portraiturés en mosaïque: Alcman, Sappho, Alcibiade, peut-être [Ana]créon à Sparte[95], Ménandre (pl. IV, 1) et Socrate à Mytilène[96], tous traités en bustes. Les scènes historiques font à peu près défaut (un panneau inédit du Musée de Cos est interprété comme un épisode de la vie d'Hippocrate, ce qui fournirait, à Cos, un exemple de sujet topique);

3°) la culture et les spectacles: outre les portraits d'écrivains et philosophes qui viennent d'être mentionnés, entrent sous cette rubrique: les scènes théâtrales

---

[80] Par exemple, à Sparte: BCH, 92 (1968), p. 812 et fig. 4 et 5. Il en va de même des pêcheurs de Thessalonique et surtout Trikkala: cf. infra, n. 104.

[81] Cf. Bibl., La Canée. – Commentaire récent de F. Berti, Ann. Scuola arch. di Atene, 50–51 (1972–1973; paru en 1975), pp. 451–465.

[82] BCH, 92 (1968), p. 903, fig. 8–10 et pl. XXVI–XXVII.

[83] Cf. Bibl., Sparte.

[84] BCH, 88 (1964), p. 815 et fig. 3, 4, 6, 7 et 8.

[85] BCH, 98 (1974), p. 625 et fig. 115.

[86] Cf. infra, nn. 111 à 115.

[87] Cf. Bibl., Olympie, pl. 106.

[88] Cf. Bibl., Mytilène 1, pl. 1 et 10, et Bibl., Sparte.

[89] Cf. Bibl., Thasos.

[90] Cf. Bibl., Corinthe 3.

[91] BCH, 95 (1971), p. 1042 et fig. 523.

[92] BCH, 90 (1966), p. 795 et fig. 1 et 4; Bibl., Cos.

[93] Cf. Bibl., Élis.

[94] Envie: cf. Bibl., Céphallonie. – Saisons: cf. S. E. Waywell, AJA, 83 (1979), p. 303, n° 52; et, pour les Saisons d'Argos, G. Åkerström-Hougen, op. cit. (supra, n. 55), pp. 128–129. – Mois: cf. ci-dessous, n. 135.

[95] BCH, 90 (1966), p. 795 et fig. 2 et 3.

[96] Cf. Bibl., Mytilène 1, pl. 2, 1 et 15, 1 et Mytilène 2.

(douze panneaux de la Maison du Ménandre de Mytilène représentent des scènes illustrant diverses comédies de cet auteur [pl. IX, 1][97]; des acteurs sont figurés au registre supérieur d'une mosaïque de Patras[98]), les représentations d'athlètes et de jeux gymniques (athlètes du registre inférieur de la même mosaïque de Patras[99], athlète vainqueur de Corinthe[100]) et enfin les rares images de jeux du cirque (des bestiaires figurent sur la mosaïque de Koroni [pl. VI, 2][101]; sur un panneau de Désylla, un cocher, accompagné de l'inscription EYHNIωN «bon teneur de rênes», conduit un bige tiré par deux fauves, ce qui rend incertaine l'identification de la scène, les chars étant normalement remorqués par des chevaux [pl. IX, 2][102]);

4°) la vie quotidienne: pasteurs à Corinthe (pl. II, pièce A, et X, 1)[103], pêcheurs (?) à Thessalonique et Trikkala[104], etc.;

5°) le monde animal: panthères affrontées de Sparte[105]; fauves et mammifères divers et paon de Philippes (pl. XI, 1 et 2)[106]; oiseaux de Corinthe[107]; coqs combattants de La Canée (pl. X, 2)[108]; perroquets d'Athènes[109]; poissons de Cos[110]; etc.

Il serait précieux de disposer de relevés exhaustifs. Certains sujets paraissent en faveur particulière, par exemple l'enlèvement d'Europe qu'on retrouve à Corinthe[111], Sparte[112], Rhodes[113], Cos[114], Amphipolis[115], ou la Méduse qui apparaît à Sparte[116], Chalcis[117], La Canée[118] (pl. XII, 1 et 2). Mais le plus intéressant serait de savoir comment les mosaïques se répartissent statistiquement entre les cinq domaines de l'imagerie que j'ai distingués plus haut: en l'absence d'une comptabilisation complète, il est impossible d'avancer des rapports précis, mais il me paraît hors de doute que, du point de vue quantitatif, les sujets mythologiques sont de beaucoup les plus nombreux (domaine 1°), suivis par les scènes empruntées aux spectacles et jeux et au monde animal (3° et 5°); les sujets de la vie quotidienne sont rares et ceux que j'ai cités relèvent peut-être en réalité de la mythologie[119].

---

[97] Cf. Bibl., Mytilène 1, passim.

[98] Cf. Bibl., Patras.

[99] Ibid.

[100] Cf. Bibl., Corinthe 2.

[101] Cf. Bibl., Koroni.

[102] BCH, 94 (1970), p. 996 et fig. 226.

[103] Cf. Bibl., Corinthe 1 (pièce A); on a pensé à interpréter le jeune homme comme Paris: ibid., p. 21.

[104] BCH, 97 (1973), p. 348 et fig. 208, et 83 (1959), p. 690 et fig. 35 (il est possible qu'il s'agisse, dans ce dernier cas, d'une scène mythologique).

[105] BCH, 90 (1966), p. 796 et fig. 6 = Bibl., Sparte.

[106] Cf. Bibl., Philippes, p. 367 et pl. LV, 2 et LVI (une grande partie de ces mosaïques est inédite).

[107] Cf. Bibl., Corinthe 4.

[108] Cf. Bibl., La Canée.

[109] Cf. supra, n. 18. – H. A. THOMPSON et R. E. WICHERLEY, The Athenian Agora, XIV. The Agora of Athens (Princeton, 1972), p. 185, rappellent que les perroquets passaient pour aimer le vin et citent Aristote, Hist. anim., VIII, 12, 597 b.

[110] Cf. Bibl., Cos.

[111] Cf. Bibl., Corinthe 1 (pièce C).

[112] Cf. Bibl., Sparte.

[113] BCH, 94 (1970), p. 1135 et fig. 542.

[114] Cf. Bibl., Cos.

[115] BCH, 92 (1968), p. 909 et fig. 4.

[116] BCH, 98 (1968), p. 812 et fig. 2 et 3.

[117] BCH, 84 (1960), p. 763 et fig. 3 (l'image est interprétée comme un masque; il est plus probable qu'il s'agit de Méduse).

[118] Cf. Bibl., La Canée.

b) Tradition et innovation

Chiffré ou non, l'intérêt d'un tel inventaire est, en tout cas, selon la visée générale de la présente étude, de contribuer à situer le répertoire de la mosaïque grecque d'époque impériale par rapport au répertoire grec antérieur, d'une part, et aux répertoires contemporains non grecs, d'autre part.

1°) La comparaison avec le répertoire de la mosaïque grecque d'époque hellénistique donne lieu à une double constatation:

a) la fidélité à la tradition hellénistique se manifeste d'abord dans la conservation de la thématique antérieure et dans la répartition numérique des thèmes, puisqu'à l'époque hellénistique les sujets mythologiques étaient déja les plus nombreux[120], suivis par les scènes de théâtre et les animaux; la substitution aux divinités de leurs emblèmes est déjà connue, par exemple à Xanthos[121]. Ensuite et plus étroitement, des sujets attestés déjà dans la mosaïque hellénistique continuent d'être traités: la découverte de la Maison du Ménandre à Mytilene en a fourni naguère le plus spectaculaire exemple puisque deux des panneaux, illustrant la 'Théophorouméné' et les 'Synaristôsai' (pl. IX, 1) de Ménandre, ont été reconnus analogues aux deux célèbres mosaïques pompéiennes de Dioscouridès de Samos[122], mais on pourrait aussi bien citer le Lycurgue et Ambrosia de Trikkala[123], les poissons de Cos[124], sans parler du thème des oiseaux sur le vase, dérivé de la célèbre mosaïque de Sosos de Pergame et qui, un peu partout, survit tardivement, par exemple en Grèce dans une maison du versant Ouest de l'Acropole et même à la basilique Γ d'Amphipolis[125];

b) toutefois, un certain enrichissement du répertoire est incontestable. Il s'opère de deux façons: en premier lieu, à l'intérieur de la thématique antérieure, par l'apparition de sujets nouveaux, du moins qui ne sont pas jusqu'ici attestés à l'époque hellénistique, tel Orphée (pl. IV, 2); en second lieu, par l'élargissement de la thématique, c'est-à-dire par l'annexion de domaines de l'imagerie exploités depuis longtemps par l'art grec, mais que la mosaïque hellénistique avait négligés, par exemple les portraits de philosophes et d'écrivains ou les scènes athlétiques[126].

---

[119] Cf. supra, nn. 103 et 104.

[120] E. Pernice, Die hellenistische Kunst in Pompeji, VI. Pavimente und figürl. Mosaiken (Berlin, 1938), p. 31, notait que les sujets mythologiques étaient plus nombreux à Délos qu'à Pompéi, ce qui s'est encore confirmé depuis lors: cf. Délos, p. 93.

[121] Cf. supra, n. 14.

[122] Cf. Bibl., Mytilène 1, pp. 43 et 48–49.

[123] Cf. supra, n. 4. Sur Lycurgue et Ambrosia dans l'imagerie antique et spécialement dans la mosaïque, cf. Ph. Bruneau et Cl. Vatin, Lycurgue et Ambrosia sur une nouvelle mosaïque de Délos, BCH, 90 (1966), pp. 391–427.

[124] Cf. supra, n. 110. Sur les poissons dans la mosaïque hellénistique, cf. Délos, p. 76.

[125] Cf., pour Athènes, supra,. nn. 18 et 109; pour Amphipolis, BCH, 96 (1972), p. 738 et fig. 348. Sur ce thème, cf. Délos, pp. 76–77 avec la bibliographie.

Je passe sur le problème, très secondaire à mes yeux, des sources d'inspiration des mosaïstes: il existait à l'époque une imagerie suffisamment abondante pour qu'ils n'aient pas besoin de chercher loin l'idée de sujets nouveaux. La peinture, tout particulièrement, en fournissait sûrement: les modernes l'ont volontiers supposé avec plus ou moins grande apparence de raison[127] et divers faits confortent cette hypothèse: les peintures murales d'Éphèse ressortissent à la même thématique que nos mosaïques avec des représentations de Socrate ou de pièces théâtrales, Oreste, Iphigénie, Sikyonioi, Perikeiroménè[127bis]; à Céphallonie, l'épigramme qui accompagne le panneau de l'Envie (pl. VII, 2) précise que le mosaïste Cratéros a copié en pierres le tableau d'un peintre[128]. Peut-être même les mosaïstes ont-ils utilisé une imagerie locale[129]. Mais l'essentiel est de retenir la fidélité de la mosaïque grecque de l'époque impériale à la tradition hellénique: en bien des cas elle conserve thématique et thèmes de la mosaïque hellénistique et quand, en regard de cette dernière, elle innove, c'est le plus souvent par emprunts à d'autres domaines de l'art grec.

Cela n'implique pas que, solidairement, la «schématique» soit demeurée conforme à celle de l'époque hellénistique: la présentation en buste, qui, sans être nécessairement une invention romaine[130], est quand même un procédé nouveau, concurrence la traditionnelle présentation en pied, exactement comme dans la statuaire contemporaine; inversement c'est selon un procédé courant depuis l'archaïsme mais toujours négligé par les mosaïstes hellénistiques[131] que le nom des personnages est inscrit dans quelques mosaïques grecques de l'époque impériale[132], mais moins souvent, me semble-t-il, qu'à Chypre ou au Liban.

2°) La comparaison, cette fois, avec le répertoire des mosaïques non grecques de l'époque impériale, c'est-à-dire des mosaïques contemporaines mais

---

[126] M. S. Tourrenc, dans: La mosaïque gréco-romaine, II (Paris, 1975), p. 142, a justement insisté sur le caractère grec et non romain des scènes athlétiques.

[127] Cf. Bibl., Corinthe 1, p. 22.

[127bis] Cf. V. M. Strocka, Ephesos, VIII/1, Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos (Vienne, 1977), pp. 93–98 et 45–56.

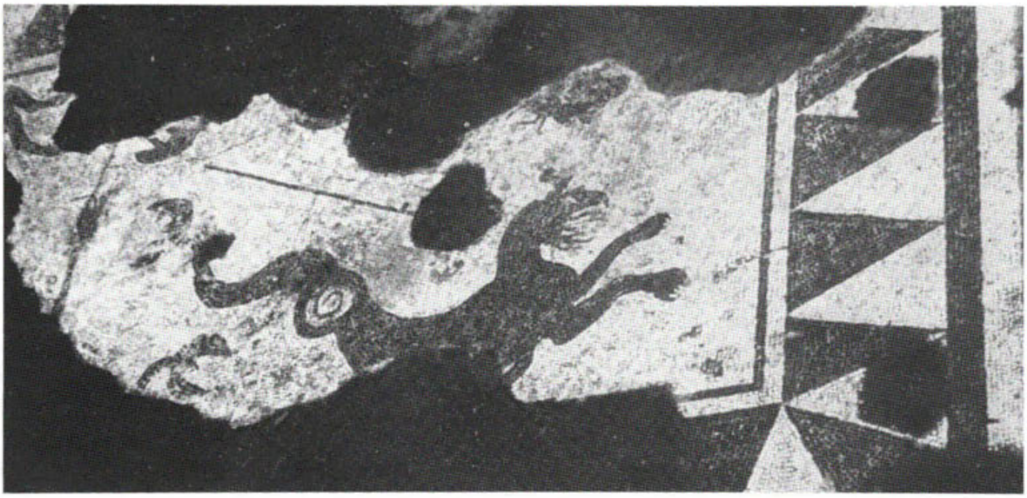
[128] Cf. Bibl., Céphallonie. Ce peintre ne peut être Apelle dont l'Envie était sensiblement différente (cf. Lucien, Calumn., 4 = J. Overbeck, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der Bildenden Künste bei den Griechen [Leipzig, 1868, rist. Hildesheim-New York, 1971], n° 1874 = A. J. Reinach, Recueil Milliet. Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne [Paris, 1921], n° 414) et que l'épigramme aurait sans doute expressément nommé.

[129] Il en irait ainsi à Cos: outre le cas évoqué supra, p. 337, G. Konstantinopoulos a proposé de reconnaître sur un panneau le combat de Poseidon et du géant Polybotès que le dieu aurait écrasé à Cos (cf. Bibl., Cos, commentaire).

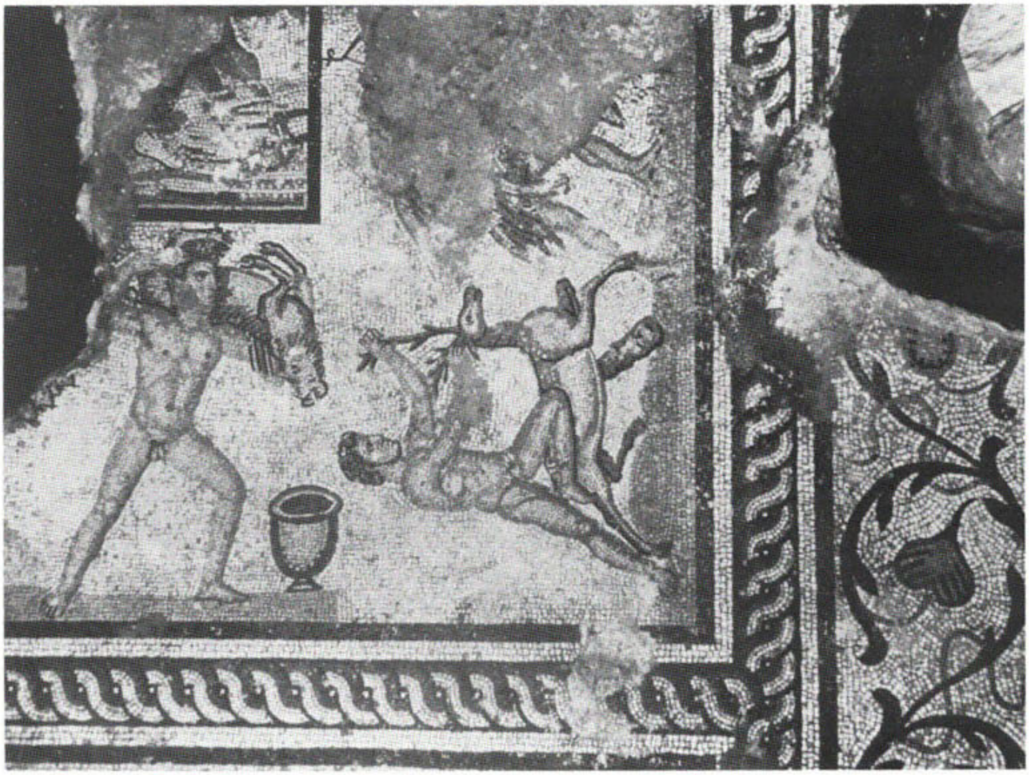
[130] Des bustes-portraits sont maintenant connus dans la Délos du Ier siècle av. J.-C.: G. Siebert, BCH, 99 (1975), p. 721 et fig. 5.

[131] En revanche il est utilisé dans la mosaïque de galets, à Olynthe et à Pella.

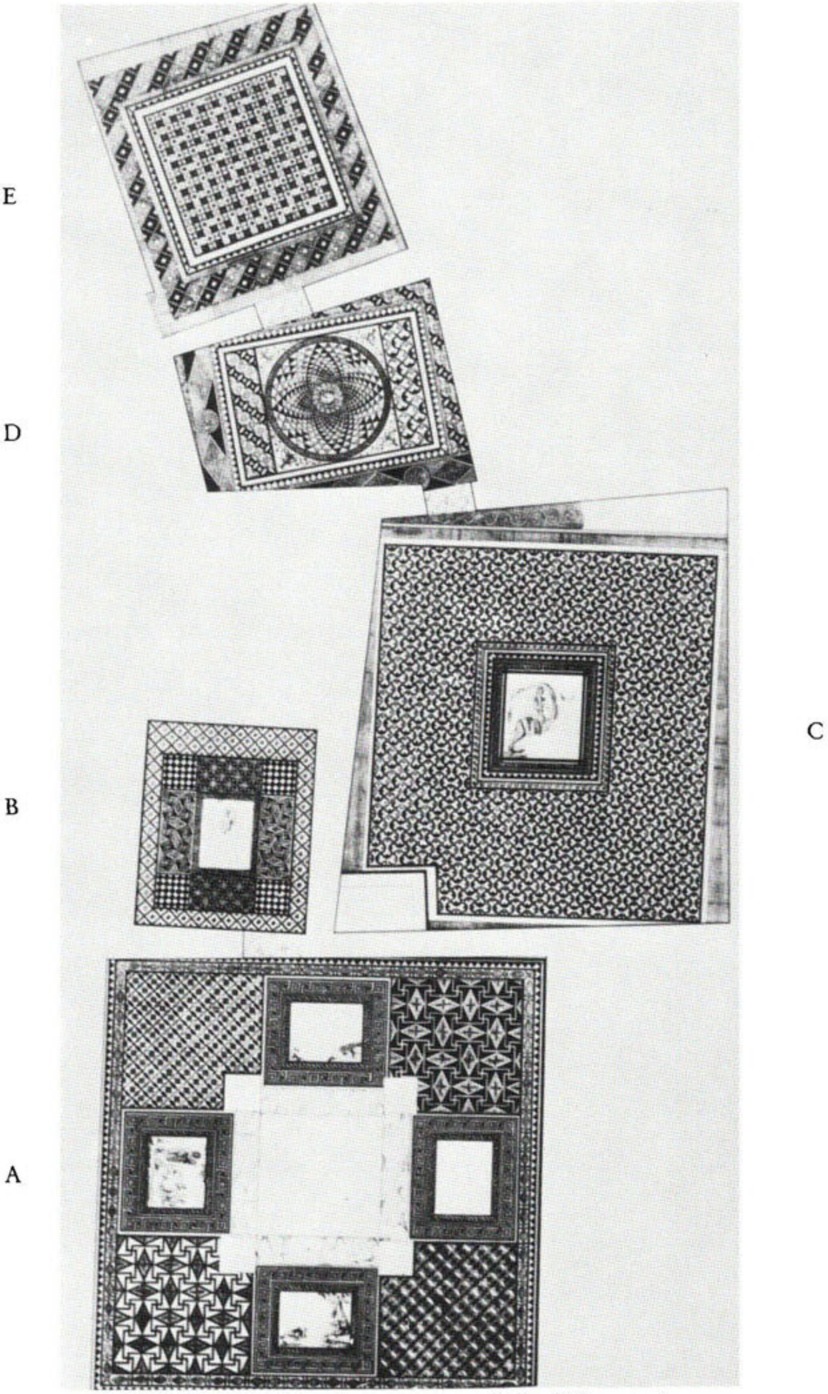
[132] Ainsi à Sparte et Mytilène: cf. supra, nn. 95 et 96.



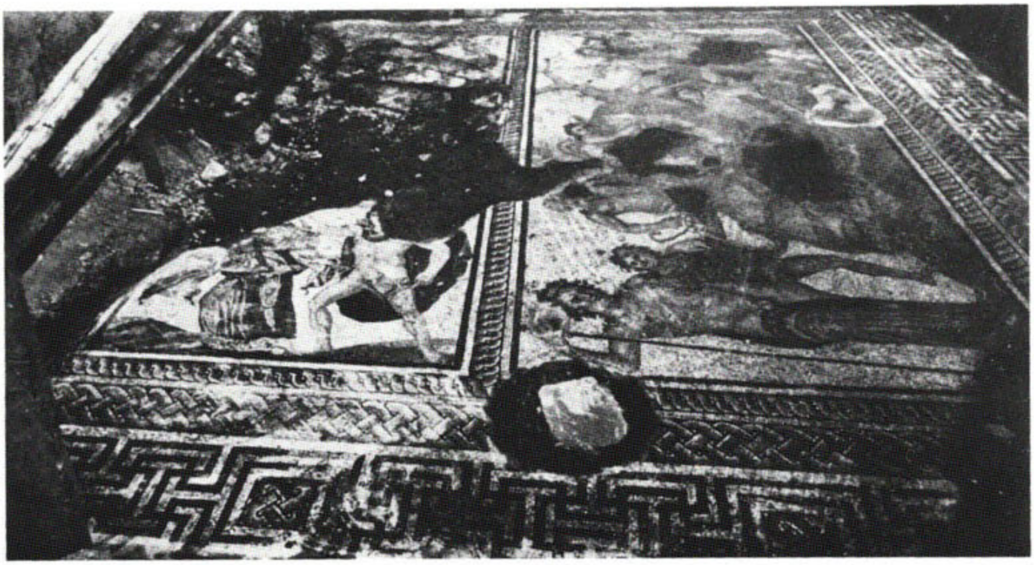
1. Leucadia: mosaïque de style « noir et blanc »



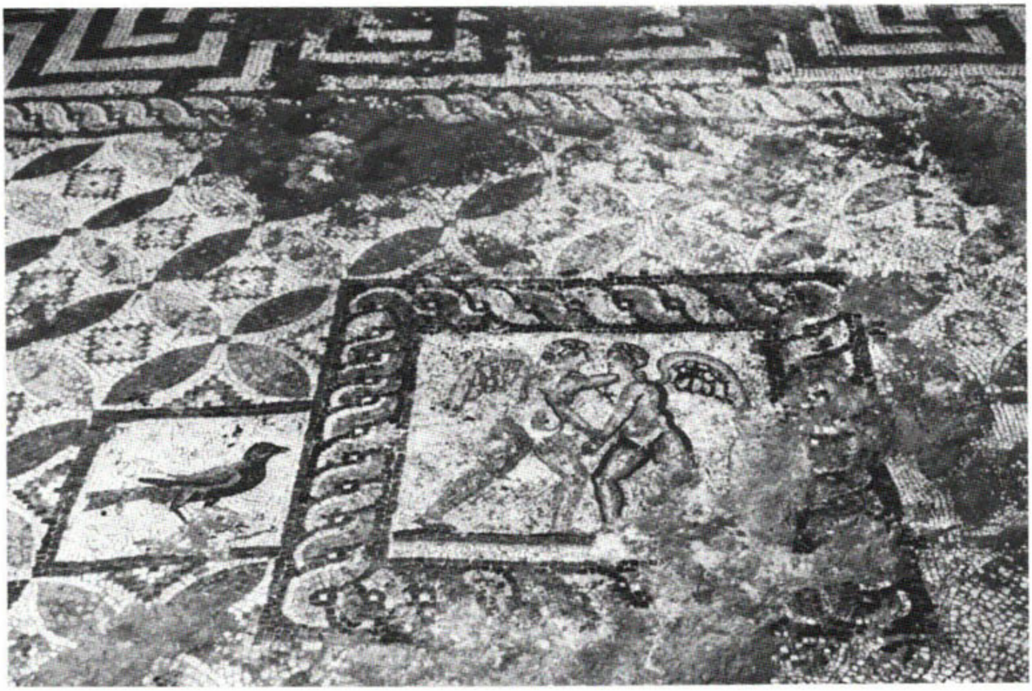
2. Paros: mosaïque des travaux d'Héraclès



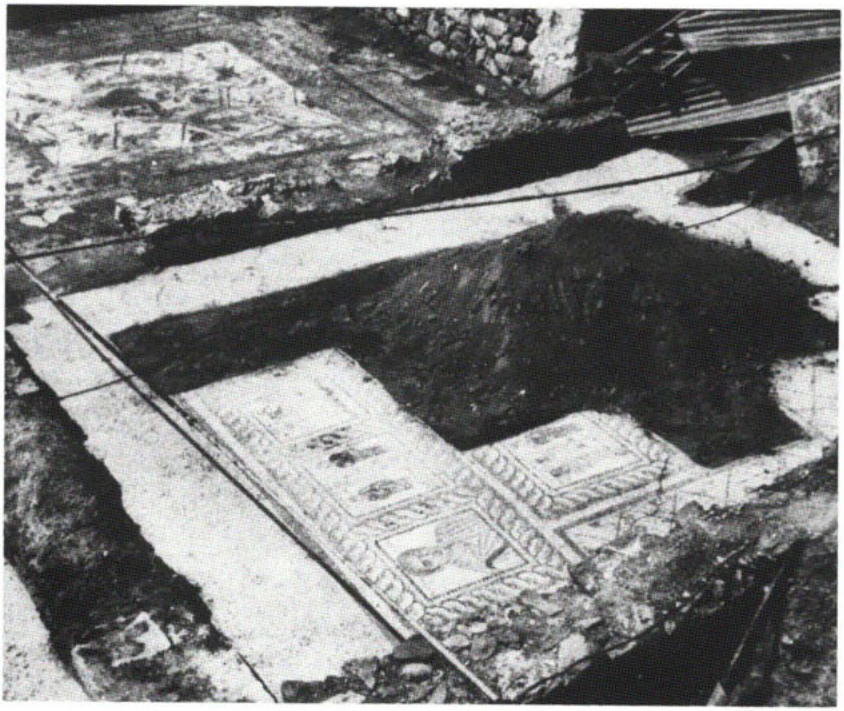
Corinthe: relevé des cinq pavements de la «Villa romaine»



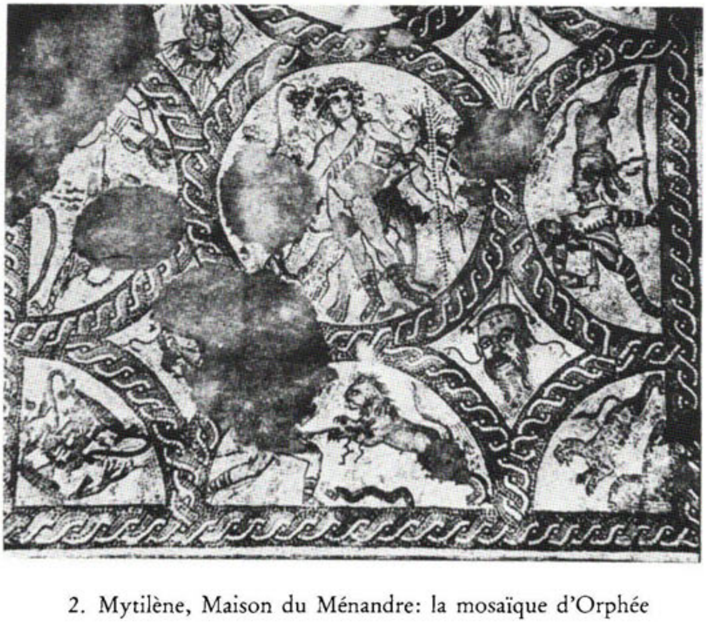
1. Thessalonique: mosaïque de Zeus et Ganymède, Apollon et Daphné (?) et Dionysos et Ariane



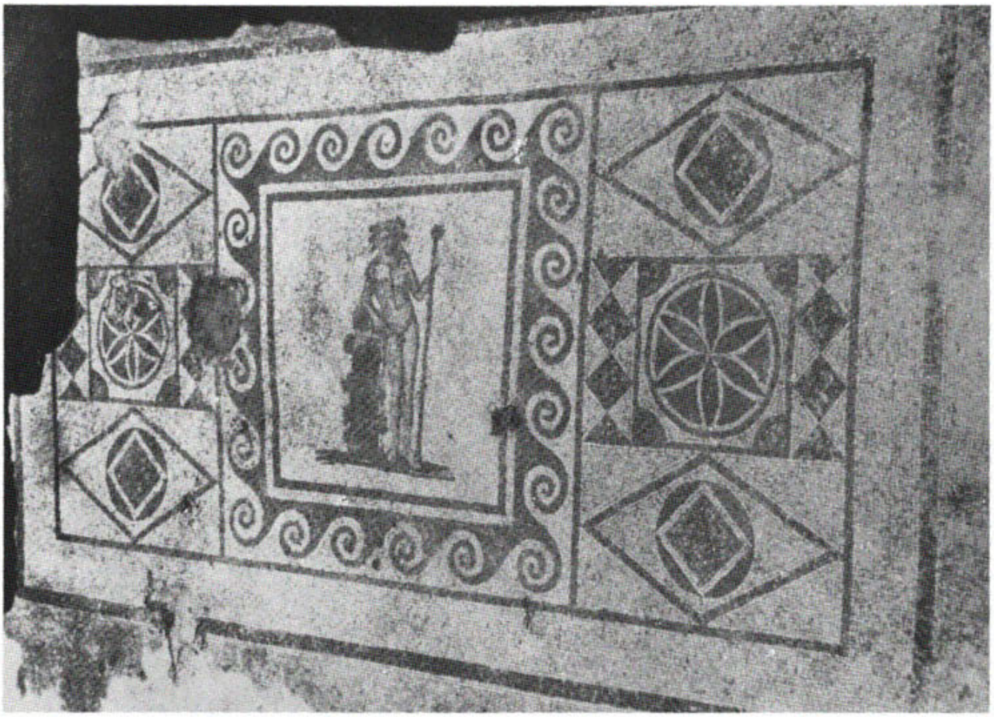
2. Thasos: mosaïque du combat des Éros



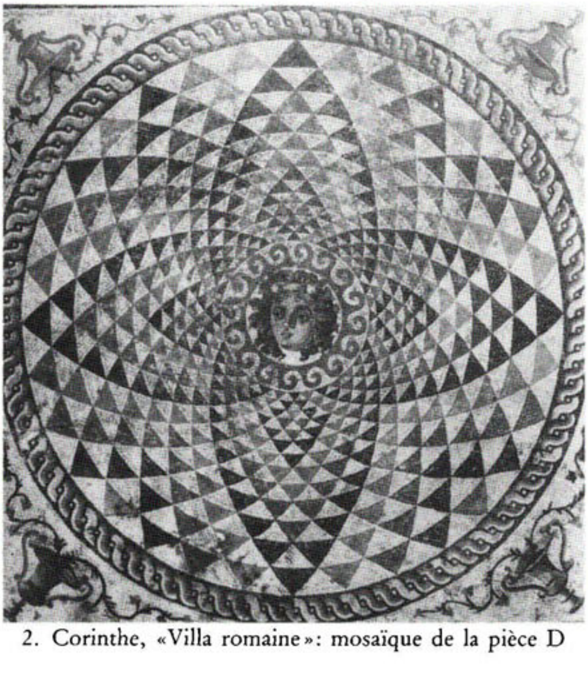
1. Mytilène, Maison du Ménandre: le *triclinium* (au premier plan) et la mosaïque d'Orphée (à l'arrière-plan)



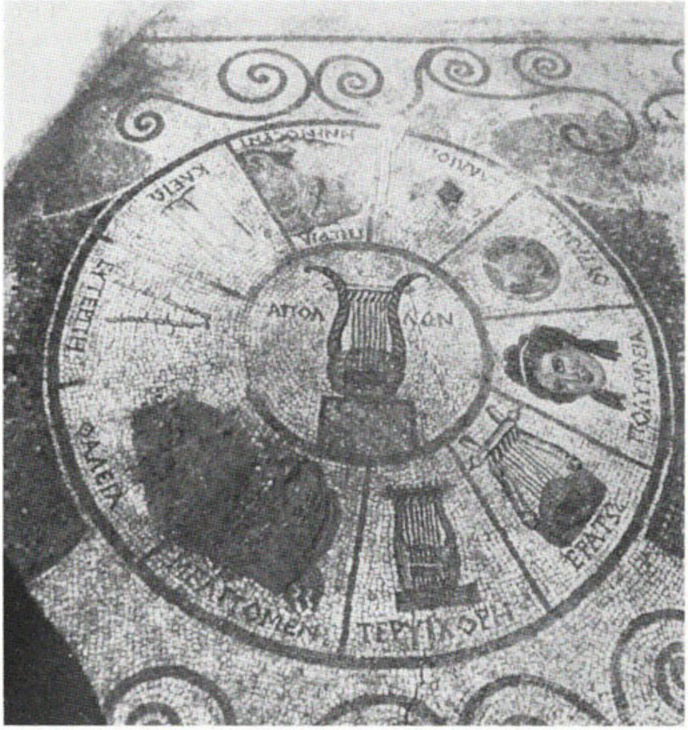
2. Mytilène, Maison du Ménandre: la mosaïque d'Orphée



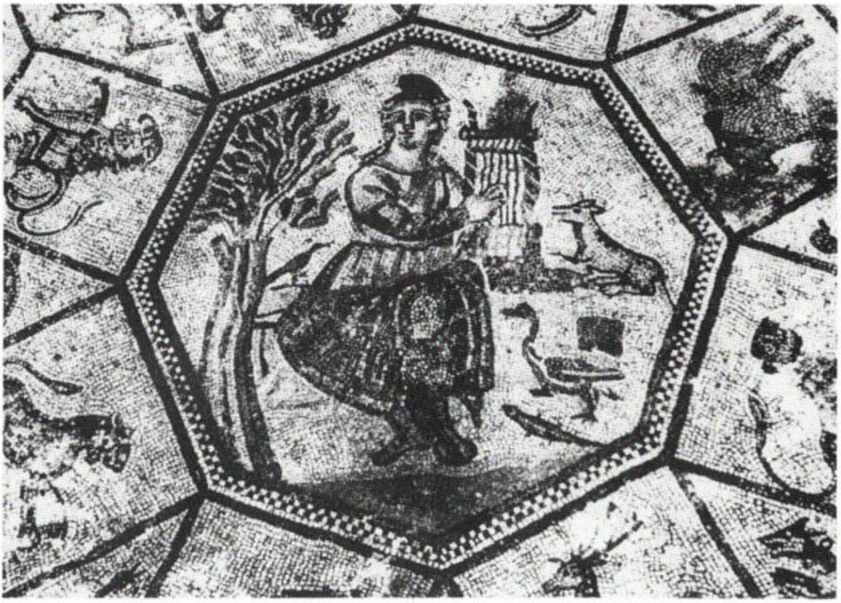
1. Rhodes: mosaïque du Dionysos



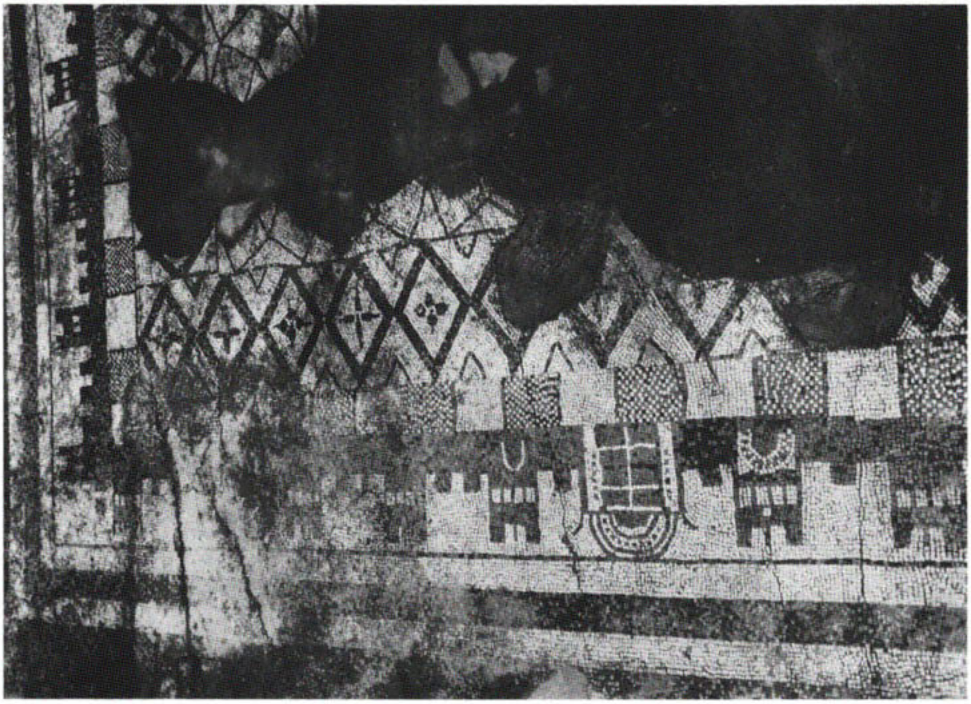
2. Corinthe, «Villa romaine»: mosaïque de la pièce D


ΚΛΕΙΑ
ΕΥΤΕΡΠΗ
ΑΠΟΛ ΛΩΝ
ΘΑΛΕΙΑ
ΜΕΛΠΟΜΕΝ
ΤΕΡΨΙΧΟΡΗ
ΕΡΑΤΩ
ΠΟΛΥΜΝΙΑ

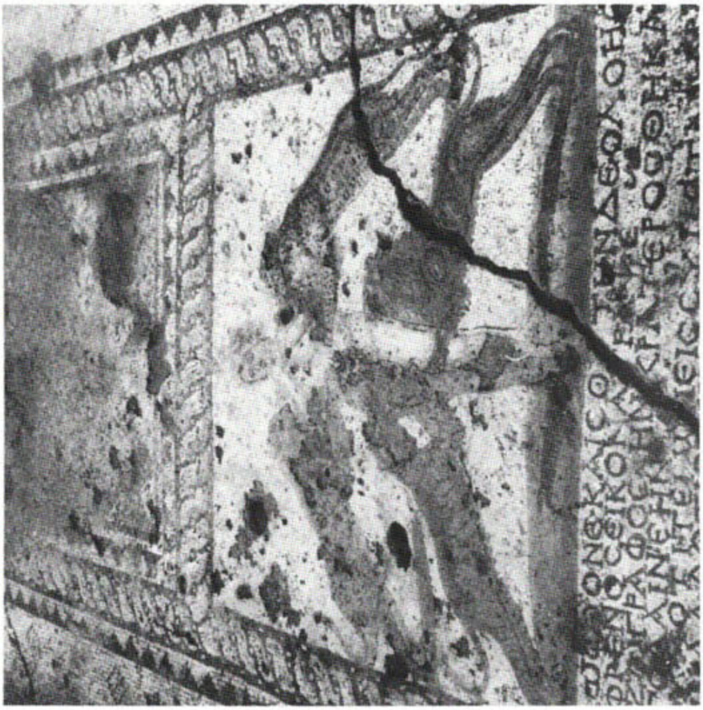
1. Élis: mosaïque des emblèmes d'Apollon et des Muses



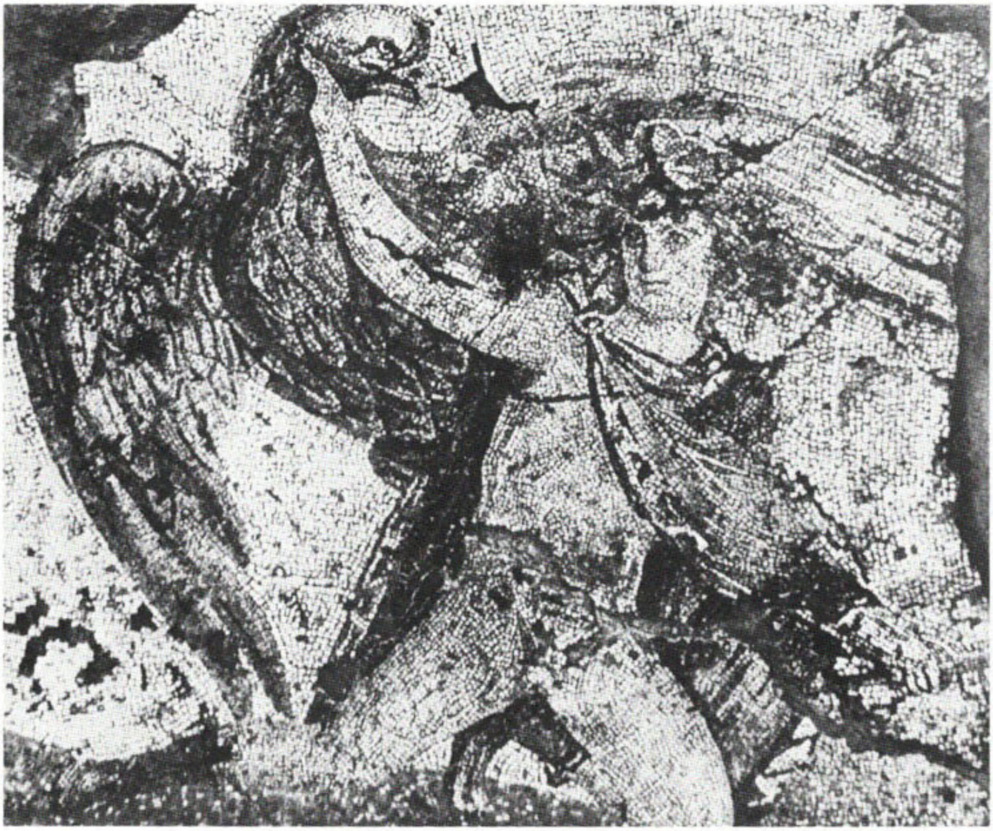
2. Koroni: mosaïque du Dionysos



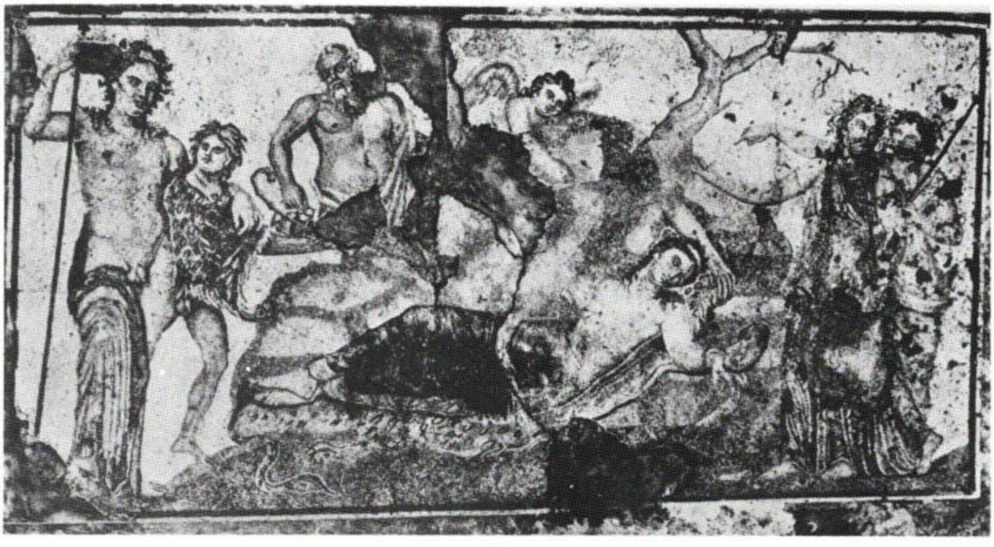
1. Philippes: mosaïque à la bordure en murailles de ville



2. Céphallonie: mosaïque de l'Envie

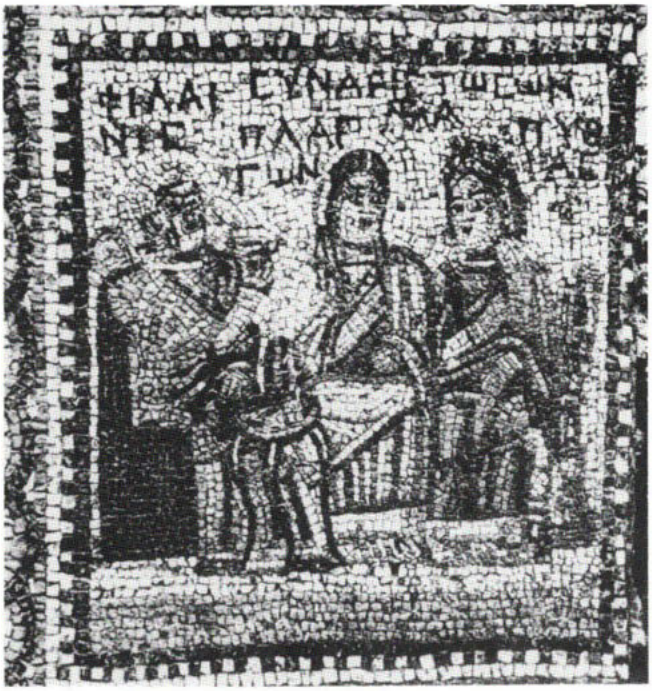


1

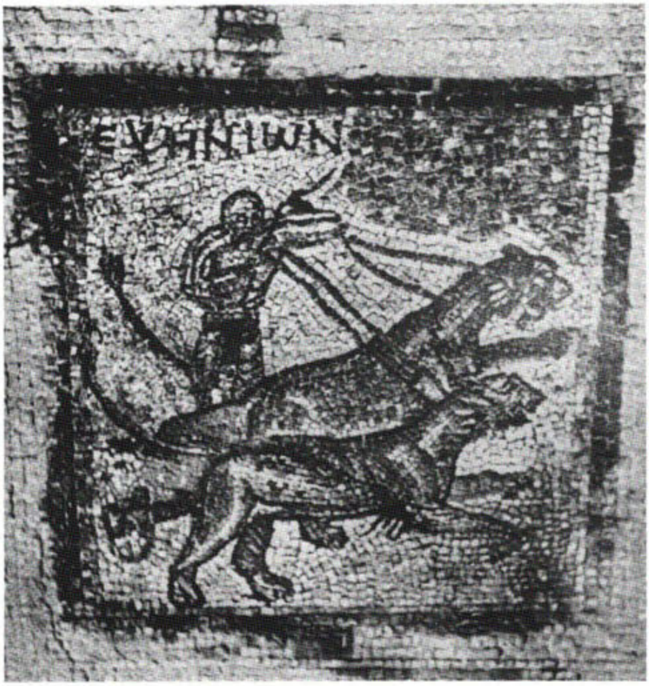


2

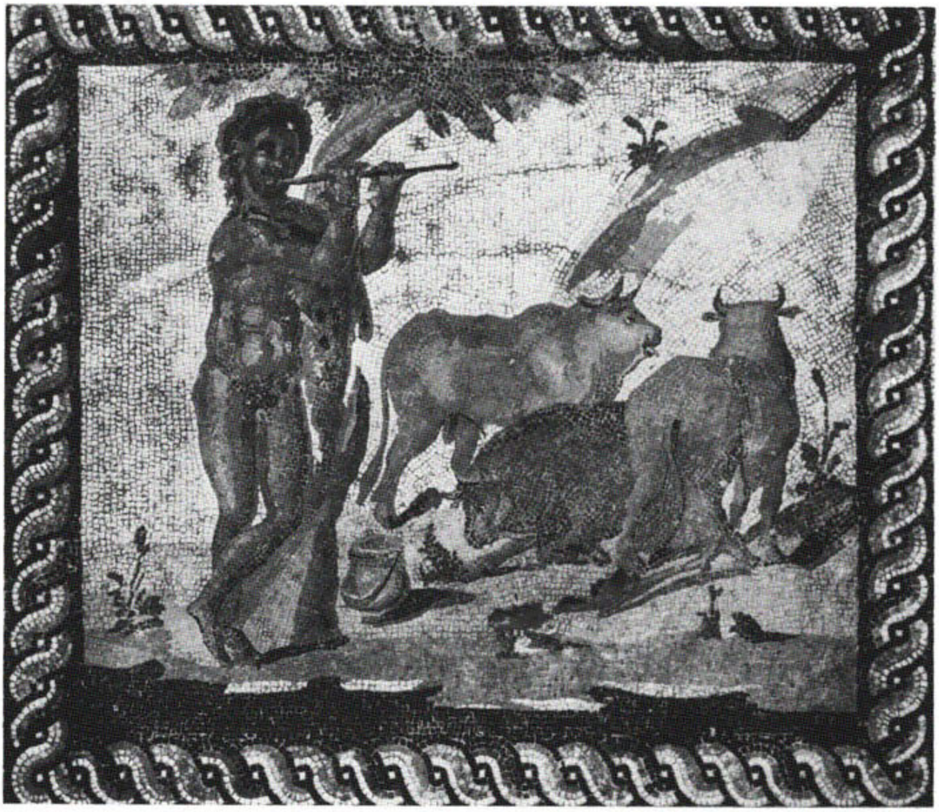
1 et 2: Thessalonique: mosaïque de Zeus et Ganymède et de Dionysos et Ariane. Cf. pl. III, 1



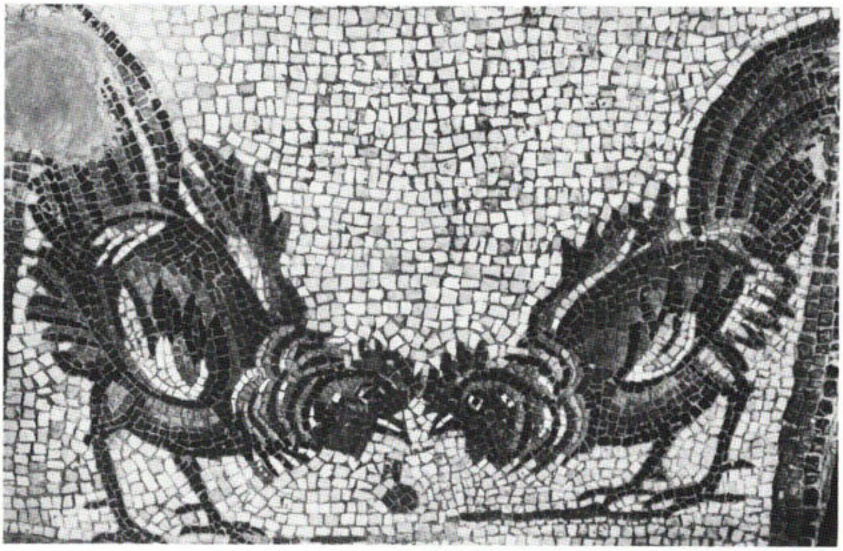
1. Mytilène, Maison du Ménandre: panneau des 'Synaristôsai'



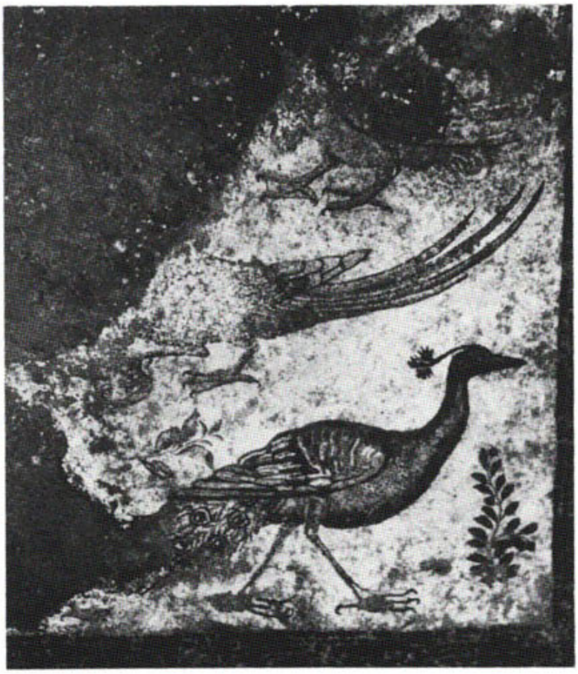
2. Désylla: mosaïque d'Euénion



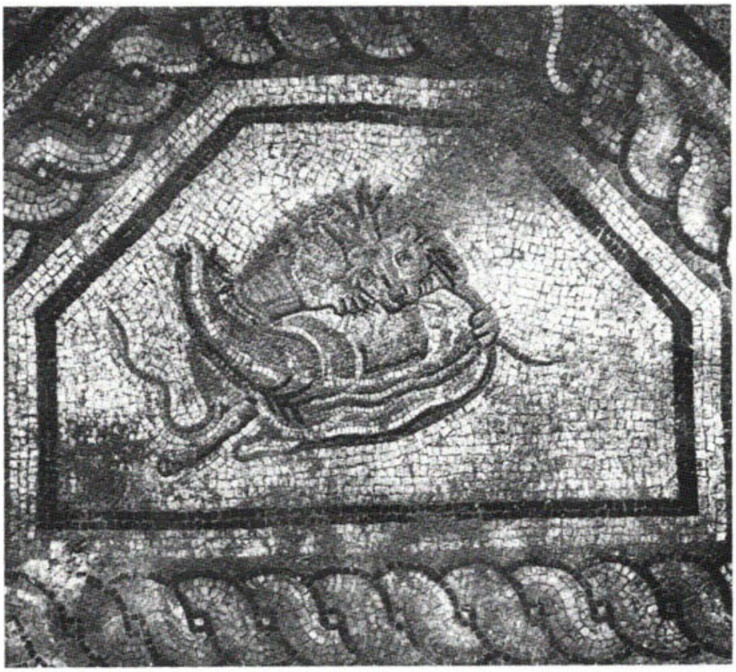
1. Corinthe, «Villa romaine», pièce A: panneau du bouvier



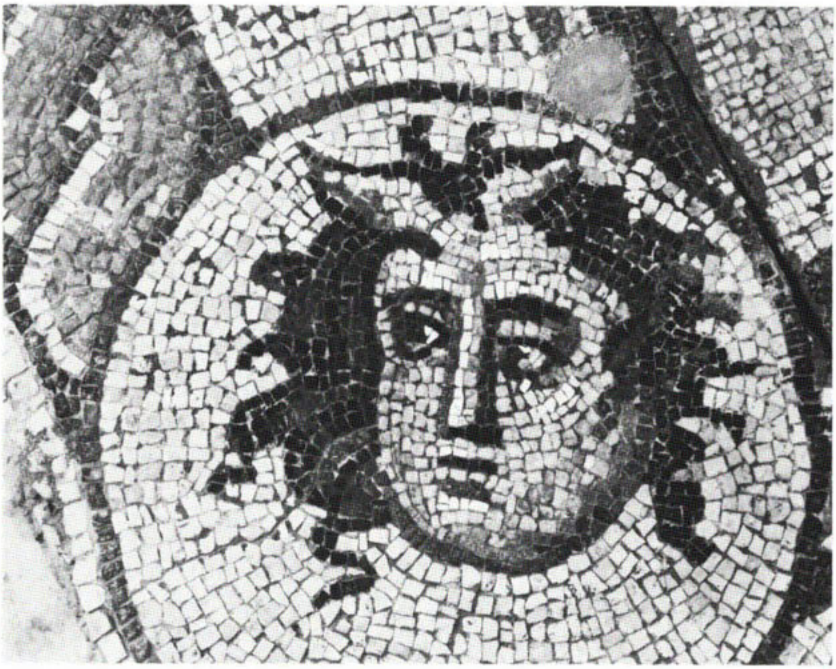
2. La Canée: les coqs affrontés de la mosaïque de Poseidon et Amymoné



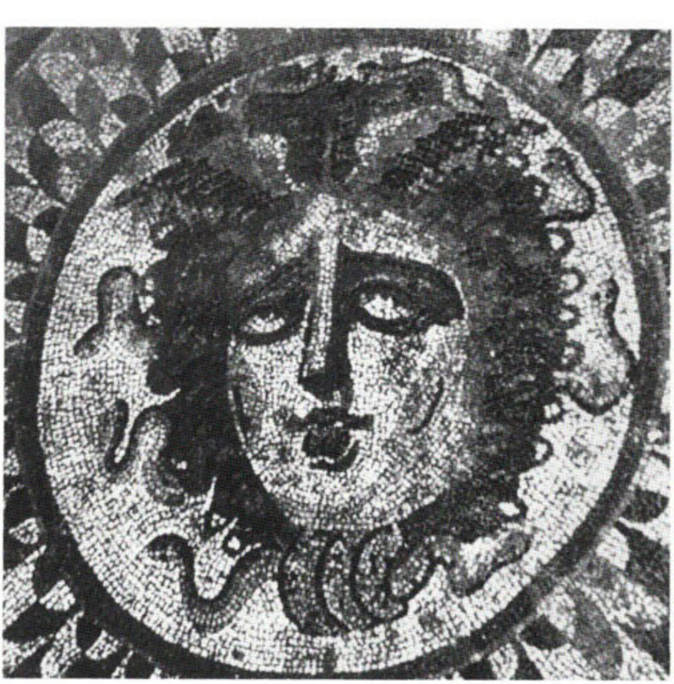
1. Philippes: panneau du paon



2. Philippes: panneau du lion dévorant un animal



1. La Canée: une des Méduses de la mosaïque de Poseidon et Amymoné



2. Sparte: panneau de la Méduse

étrangères, conduit à des conclusions tout à fait convergentes. En effet, si, dans la mosaïque grecque d'époque impériale, on cherche les sujets qui, inconnus de la mosaïque hellénistique, ont été en faveur dans la mosaïque d'autres provinces de l'Empire, entre autres l'Italie et l'Afrique, on constate:

– soit leur absence totale ou leur extrême rareté: ainsi les paysages nilotiques font entièrement défaut; les scènes de la vie rurale ou du cirque sont exceptionnelles et même d'identification douteuse[133];

– soit le retard de leur apparition: les calendriers, connus dès le III^e siècle au moins en Occident[134], ne s'introduisent en Grèce (Argos, Tégée, Thèbes)[135] qu'à l'époque paléochrétienne et il en va de même des chasses (Cos)[136].

La conclusion n'est guère équivoque: sans être identique à celui des mosaïques hellénistiques, pour la simple raison qu'il n'était pas figé dans un conservatisme de principe, le répertoire figuré des mosaïques grecques de l'époque impériale ne s'est pourtant enrichi presque exclusivement que dans la ligne tracée par la tradition et en empruntant à l'imagerie grecque. Fortement perméable à cette dernière, comme le montre, par exemple, l'apparition des portraits d'écrivains et de philosophes, il apparaît, au contraire, comme très imperméable aux apports romains.

III. Conclusion.

La mosaïque et l'art en Grèce à l'époque impériale

1. Conservatisme et innovations dans la mosaïque

Aux trois plans d'analyse qui viennent d'être examinés il apparaît que la mosaïque grecque de l'époque impériale demeure généralement dans la ligne de la mosaïque hellénistique et qu'elle est réfractaire aux importations d'Occident. Ce n'est pas la première fois, bien sûr, qu'on remarque ce conservatisme[137], mais on l'a fait soit ponctuellement, à propos de tel ou tel détail, soit globalement, sans avoir le souci suffisant de faire la part de ce qui est et de ce qui n'est pas conforme à la tradition. Au contraire, l'analyse que j'ai tentée plus haut permet, je crois, d'apprécier plus exactement le traditionalisme de la mosaïque grecque de l'époque impériale, c'est-à-dire de reconnaître la nature et, par conséquent, le sens des divergences par lesquelles elle diffère de la mosaïque hellénistique.

---

[133] Cf. supra, nn. 103 et 104.

[134] Ainsi le calendrier de Thysdrus: L. Foucher, Notes et documents (Institut d'archéologie, Tunis), V. Nouvelles découvertes archéologiques à Thysdrus en 1961 (Tunis, 1963), pp. 30–53.

[135] Sur les mosaïques des mois d'Argos et de Tégée, cf. supra, n. 78. Sur celui de Thèbes, cf. BCH, 92 (1968), p. 862 et fig. 4–8.

[136] Cf. Bibl., Cos. – Sur les mosaïques représentant des chasses, cf. I. Lavin, The Hunting Mosaics of Antioch and their Sources, Dumbarton Oaks Papers, 17 (1963) pp. 179–286.

[137] Par exemple, cf. Bibl., Corinthe 4, pp. 347 et 353.

Ces divergences résultent de deux causes principales. En premier lieu, l'accueil d'importations venues d'autres provinces de l'Empire: nos mosaïstes adoptent des motifs décoratifs et quelques canevas nouveaux, mais, en revanche, restent presque totalement fidèles à la thématique traditionnelle. En second lieu, la transformation structurale du système hellénistique résultant non plus de l'infusion d'éléments nouveaux, mais de déviations internes qui, pour être presque sûrement inconscientes, n'entraînaient pas moins la dissolution du système: ainsi les mosaïstes conservent la thématique antérieure mais adoptent une schématique nouvelle, ce qui modifie insidieusement l'imagerie (p. 340); de façon encore plus caractéristique, ils conservent la formule du pseudo-embléma, fondement historique de la composition centripète traditionnelle, mais l'utilisent dans des portiques et créent ainsi des compositions non centrées (p. 331).

De telles divergences sont inévitables: l'imitation la plus attentive n'est pratiquement jamais strictement conforme à son modèle, car tout système technique est si complexe que l'imitateur n'en reconnaît pas toutes les composantes. A fortiori, la conservation par simple inertie de procédés ou formules antérieurs s'accompagne toujours d'innovations. Le point intéressant est alors d'essayer d'interpréter le jeu conjoint des survivances et des changements: ceux-ci concernent le répertoire décoratif et la composition, soit par adoption de canevas nouveaux, dans la mesure où ils étaient compatibles avec la vieille habitude des compositions centrées, soit par destruction involontaire du système antérieur. Au contraire se maintiennent l'essentiel des procédés graphiques et chromatiques, la plupart des formules de composition et surtout la thématique.

2. Le conservatisme dans l'art grec de l'époque impériale

Cette situation ne prend son sens historique que dans une vision plus large de l'art grec de l'époque impériale. Or, si l'on considère les deux arts qui sont alors le plus aisément saisissables en raison du nombre des monuments conservés, l'architecture et la sculpture, il est évident qu'eux aussi s'écartent relativement peu de la tradition grecque. Mais il est ici aisé d'apercevoir que ce conservatisme a deux causes, et donc deux formes différentes; on relève en effet:

a) une persistance des procédés antérieurs qui résulte d'une certaine inertie et s'explique par la force des habitudes d'ateliers (par exemple, un sculpteur athénien de l'époque d'Hadrien a toute chance d'avoir été formé dans un atelier local où la technique s'était transmise de génération en génération), par l'utilisation des mêmes matériaux (l'emploi d'un même marbre, d'un même poros oblige au maintien des mêmes traitements), enfin par la survivance de monuments plus anciens donnant à tout le monde une certaine familiarité avec les arts du passé[138]. Une telle forme de conservatisme convoie nécessairement des procédés hétéroclites de tous âges, successivement intégrés au même savoir-faire: ainsi l'«Agora romaine» d'Athènes est fermée à l'Ouest par un propylée de style classique et à l'Est par des arcades d'origine hellénistique[139]; de même, les sculpteurs utilisent des schémas statuaires remontant à des époques différentes. C'est cette tradition technique, faite d'apports chronologiquement hétérogènes, qui s'est répandue dans l'ensemble de l'Empire et explique que l'art grec de l'époque impériale, en particulier la sculpture, ait un air de famille avec l'art du reste de l'Empire qui n'est largement qu'un développement de l'art hellénistique;

---

[138] C'est ce que j'ai appelé «le temps de l'art» dans: Situation méthodologique de l'histoire de l'art antique, Ant. class., 44 (1975), pp. 437–438.

b) une imitation consciente et délibérée d'œuvres grecques, par exemple les Grands Propylées d'Éleusis qui reproduisent les Propylées de l'Acropole[140] ou cette caryatide récemment découverte à Corinthe qui est une réplique de celles de l'Érechtheion[141]. Il s'agit là d'un retour volontaire au passé qui peut apparaître, en un temps de domination romaine, comme un besoin de se rattacher à l'époque des splendeurs de la Grèce et comme un mode de résistance à l'occupant: c'est en effet le classicisme, passé éloigné mais considéré comme d'une grécité sans mélange, qu'on paraît seul imiter consciemment en architecture et en sculpture, dont s'inspirent seul les fabricants corinthiens quand ils décorent leurs lampes d'images de statues célèbres[142], qu'on respecte au point de transporter et reconstruire sur l'Agora d'Athènes le Temple d'Arès[143], auquel enfin se réfère un Pausanias qui, de façon caractéristique, dans sa description d'Athènes, ignore tous les monuments post-classiques[144].

Ces deux modes de conservatisme, même le second qui est pourtant conscient, ne sont pas à l'abri de ces divergences dont j'ai parlé plus haut. Par exemple, aux Grands Propylées d'Éleusis, copie délibérée d'un modèle du V^e siècle, le fronton est, contre tout usage classique, décoré d'une *imago clipeata*, les sculptures décoratives sont creusées profondément selon la technique de l'époque impériale, etc.; cette dernière divergence est sûrement involontaire tandis que la première procède forcément d'une intention claire. Il en va de même de la thématique de la statuaire: traditionnellement liée à la vie cultuelle et aux intérêts des puissants, la statuaire était contrainte de répondre aux nouveaux besoins religieux ou politiques et, à ce plan, s'est, de fait, beaucoup transformée.

---

[139] Sur l'origine hellénistique de ce genre d'arcades, cf. Ph. Bruneau et Chr. Llinas, dans: J. Audiat, EADélos, XXVIII. Le Gymnase (Paris, 1970), pp. 139–166 (sur les cintres de l'«Agora romaine», pp. 141–142).

[140] Cf. G. E. Mylonas, Eleusis and the Eleunisian Mysteries (Princeton, 1972), pp. 162–165.

[141] Ch. K. Williams, Corinth 1974: Forum Southwest, Hesperia, 44 (1975), pp. 22–23 et pl. 8 (= BCH, 99 [1975], p. 604 et fig. 40–41).

[142] Sur ce genre de décor, cf. Ph. Bruneau, Lampes Corinthiennes, BCH, 95 (1971), p. 450.

[143] Cf. H. A. Thompson et R. E. Wycherley, The Athenian Agora, XIV. The Agora of Athens (Princeton, 1972), pp. 162–165; J. Travlos, Pictorial Dictionary of Ancient Athens (Londres, 1971), pp. 104–111.

[144] Il ne fait exception que pour ce qui concerne Hadrien. L'Odéon d'Agrippa, mentionné en 8,6 et 14,1, ne sert que de repère topographique pour situer d'autres curiosités. – G. Daux, Les empereurs romains et l'amphictionie pyléo-delphique, CRAI, 1975, p. 358, note que Pausanias «est médiocrement informé de l'histoire hellénistique et la connaît beaucoup moins bien que la mythologie, la période classique et la période impériale». C'est sans doute aussi qu'elle l'intéressait peu, car il avait autant de moyen de la connaître que celle de l'époque classique.

Une mise en garde me paraît ici nécessaire: les deux processus que je viens de décrire ne sauraient, trop à la légère, être transcrits en termes d'esthétique moderne: il ne semble pas en effet qu'on observe à l'époque une prise de conscience historique de la variété des styles antérieurs telle qu'elle a pu avoir lieu en Europe depuis le XV^e siècle. Dès lors, en premier lieu, la persistance de procédés techniques, de formules artistiques d'âges divers, tant classiques qu'hellénistiques, résulte, je le répète, d'une conservation pure et simple, inerte, d'acquis antérieurs qui n'étaient pas ressentis comme nés à des époques différentes et n'implique donc aucun parti pris délibéré d'éclectisme. Pareillement, en second lieu, le repli sur le passé le plus prestigieux de l'hellénisme ne s'assortit d'aucun rejet de l'art hellénistique et n'est donc comparable ni à la Renaissance italienne qui, renouant pardessus le Moyen âge, avec une Antiquité réputée meilleure que lui, a du même coup condamné l'art «gothique»[145], ni au mouvement «néo-» du XIX^e siècle européen qui est un retour à des styles anciens tombés un temps en désuétude: l'art grec, lui, s'est toujours développé sans rupture, les artistes hellénistiques ne reniant pas leurs prédécesseurs classiques et n'étant pas non plus reniés par leurs successeurs de l'époque impériale.

3. Mosaïque et hellénisme

Il me paraît peu douteux que la situation mosaïstique relève pour l'essentiel du premier mode de conservatisme: non seulement aucune copie délibérée de mosaïque hellénistique n'est jusqu'ici connue, mais il est dès l'abord vraisemblable que des artisans, assez mal rétribués et travaillant nécessairement en équipe, ne pouvaient que véhiculer longtemps les techniques dont ils avaient hérité. Mais cela n'implique pas pour autant que les mosaïstes aient été totalement étrangers au second mode de conservatisme: tandis qu'ils accueillaient volontiers des motifs décoratifs dont le caractère étranger ou novateur devait leur être moins sensible, il est caractéristique qu'ils ont été particulièrement fidèles à la tradition dans le domaine de la thématique, probablement parce qu'à ce plan, déjà idéologique, s'exerçaient le plus fortement les répugnances envers des apports explicitement ressentis comme non grecs.

Cette situation peut paraître contradictoire avec celle de la statuaire où des schèmes anciens ont été remployés dans une thématique renouvelée: c'est que la place de la sculpture dans la société du temps était différente de celle de la mosaïque: considérée comme un art de premier plan mais, je l'ai dit, traditionnellement placée au service du culte et du pouvoir, la première était nécessairement tout à la fois freinée dans son évolution propre par une esthétique passéiste mais entraînée, du point de vue thématique, dans les transformations religieuses et politiques. Tout au contraire, peu soumise à la critique d'art du temps et étrangère aux mutations explicites de la société ambiante, la mosaïque était libre d'évoluer. Son conservatisme n'en est alors que plus notable: à la fois détenteurs d'un savoir-faire qu'ils continuaient d'utiliser par habitude et conscients en certains domaines de différences existant entre l'hellénisme traditionnel et les apports romains, les mosaïstes ont contribué pour leur part à maintenir l'art grec de l'époque impériale dans une grande conformité à l'art grec des périodes antérieures.

---

[145] Ce point est bien mis en lumière par E. PANOFSKY, L'œuvre d'art et ses significations (Paris, 1969), p. 172, note.

Si les causes, tout à la fois habitudes passives et prise de conscience, sont différentes, elles convergent au même effet: les deux formes de conservatisme que j'ai distinguées résultent certes de processus différents, mais aboutissent finalement au même renforcement du traditionalisme. C'est même probablement à ce traditionalisme qu'il convient d'imputer la faiblesse de l'exotisme dans l'art grec de l'époque: rapprochant, l'une le présent du passé, l'autre le prochain du lointain, ces deux tendances sont souvent en distribution complémentaire. Or, vis-à vis, par exemple, de l'égyptomanie italienne des premiers siècles de l'Empire, manifestée par les importations d'obélisques[146], la production des statues égyptisantes[147], la mode des sujets nilotiques[148], les faits d'exotisme sont rarissimes en Grèce. S'il apparaît assez nettement sur le plan religieux, il fait presque complètement défaut au plan artistique: on compte sur les doigts de la main le tombeau de Philopappos, dont l'architecture inhabituelle s'explique par la nationalité du commanditaire[149], ou les statues égyptisantes de Marathon[150], et les mosaïstes, pour leur part, ne semblent pas jusqu'ici avoir donné dans le goût des mosaïques nilotiques.

Tel est, je crois, l'intérêt majeur d'un examen de la mosaïque grecque d'époque impériale: plus libre que d'autres arts d'échapper à la critique esthétique et aux contraintes politiques du temps, elle est restée, malgré d'inévitables divergences, très largement fidèle à la tradition. Ce conformisme résulte beaucoup d'une sorte de passivité mais n'est pas non plus étranger au respect de l'hellénisme passé. Ces conclusions s'articulent sur un type de problème que privilégient volontiers les historiens d'aujourd'hui, celui de l'acculturation: alors que le pouvoir impérial intervenait souvent et parfois de façon drastique dans les affaires de la Grèce[151], un chapitre d'histoire de l'art comme celui qu'on vient de lire révèle que la Grèce restait très réfractaire à la culture romaine, toute grecque que celle-ci fût à l'origine.

Note additionnelle

Depuis la rédaction du présent article, en 1975, la documentation s'est enrichie naturellement de nouvelles trouvailles dont les plus importantes sont signalées dans la 'Chronique des fouilles' des BCH de 1976 à 1980.

---

[146] Plusieurs obélisques égyptiens, on le sait, sont encore visibles à Rome.

[147] Cf., par exemple, le cas de Bénévent: H. W. MÜLLER, Der Isiskult im antiken Benevent (Berlin, 1969) = ID., Il culto di Iside nell'antica Benevento (Bénévent, 1971).

[148] Je suis persuadé, quant à moi, que les sujets nilotiques ne sont pas inspirés de modèles alexandrins qu'on ne nous montre jamais, mais ont été inventés en Italie même par goût de l'exotisme.

[149] Cf. J. TRAVLOS, op.cit. (supra, n. 143), pp. 462–465.

[150] BCH, 94 (1970), p. 919 et fig. 78–79.

[151] Cf., entre autres, le cas de l'amphictionie delphique récemment réétudié par G. DAUX, CRAI, 1975, pp. 348–362.

En outre, est paru l'article de S. E. Waywell, Roman Mosaics in Greece, AJA, 83 (1979), pp. 293–321: une liste de 54 pavements est suivie d'une étude des canevas, des décors géométriques et des scènes figurées, chaque fois sous la forme de notices monographiques (par ex.: 1. Le triomphe de Dionysos, 2. Dionysos ivre, etc.). A cause de ce parti énumératif et de son faible apport en regard de la documentation utilisée ici, je n'ai pas cru devoir modifier mon texte ni même compléter, à chaque fois, les notes qui l'accompagnent.

Deux importants ouvrages récents échappent aux limites que je me suis fixées ici: d'une part, L. Ibrahim, R. Scranton et R. Brill, Kenchreai, II. The panels of opus sectile in glass (Leiden, 1976), publication de mosaïques murales en verre de la seconde moitié du IV^{e} siècle (cf. mon compte rendu dans REG, 93 [1980], pp. 551–552); d'autre part, W. Jobst, Ephesos, VIII/2, Römische Mosaiken aus Ephesos I (Vienne, 1977) qui ne concerne pas la Grèce propre.

Liste des illustrations

Pl. I, 1: Leucadia: mosaïque de style «noir et blanc».
2: Paros: mosaïque des travaux d'Héraclès.
Pl. II: Corinthe: relevé des cinq pavements de la «Villa romaine».
Pl. III, 1: Thessalonique: mosaïque de Zeus et Ganymède, Apollon et Daphné (?) et Dionysos et Ariane.
2: Thasos: mosaïque du combat des Éros.
Pl. IV, 1: Mytilène, Maison du Ménandre: le *triclinium* (au premier plan) et la mosaïque d'Orphée (à l'arrière-plan).
2: Mytilène, Maison du Ménandre: la mosaïque d'Orphée.
Pl. V, 1: Rhodes: mosaïque du Dionysos.
2: Corinthe, «Villa romaine»: mosaïque de la pièce D.
Pl. VI, 1: Élis: mosaïque des emblèmes d'Apollon et des Muses.
2: Koroni: mosaïque du Dionysos.
Pl. VII, 1: Philippes: mosaïque à la bordure en murailles de ville.
2: Céphallonie: mosaïque de l'Envie.
Pl. VIII, 1 et 2: Thessalonique: mosaïque de Zeus et Ganymède et de Dionysos et Ariane. Cf. pl. III, 1.
Pl. IX, 1: Mytilène, Maison du Ménandre: panneau des 'Synaristôsai'.
2: Désylla: mosaïque d'Euénion.
Pl. X, 1: Corinthe, «Villa romaine», pièce A: panneau du bouvier.
2: La Canée: les coqs affrontés de la mosaïque de Poseidon et Amymoné.
Pl. XI, 1: Philippes: panneau du paon.
2: Philippes: panneau du lion dévorant un animal.
Pl. XII, 1: La Canée: une des Méduses de la mosaïque de Poseidon et Amymoné.
2: Sparte: panneau de la Méduse.

La mosaïque antique au Proche-Orient
I. Des origines à la Tétrarchie

par Janine Balty, Bruxelles

Table des matières

Introduction 348

I. De l'époque hellénistique à l'époque sévérienne 353
  1. Introduction: les mosaïques hellénistiques 353
  2. Époque d'Hérode 357
    a) Masada 357
    b) Jérusalem 359
  3. I^{er} siècle de notre ère: Apamée 360
  4. Avant 115: Antioche 361
  5. Époque d'Hadrien: Antioche 363
  6. Époque d'Hadrien: la mosaïque de Malibu (Californie) 365
  7. Époque d'Hadrien: le Dionysos de Byblos 366
  8. Époque antonine: Antioche 367
  9. Époque sévérienne: mosaïque de Mas'udiye 369
  10. Époque sévérienne: Antioche 371
  11. Époque sévérienne: documents isolés 377
  12. Époque sévérienne: Palaipaphos (Chypre) 379
  13. Époque sévérienne: Guillineh 380
  14. Époque sévérienne: Baalbeck-Suwediye 380
  15. Époque sévérienne: Zeugma (Balqis) 383
  16. Époque sévérienne: Édesse 387
  17. Époque sévérienne: Doura-Europos 390

II. De l'époque post-sévérienne à la Tétrarchie 391
  1. Introduction 391
  2. Antioche 392
  3. Shahba-Philippopolis 396
  4. Bichâpour 403
  5. La Cilicie 404
  6. Shahba-Philippopolis (2^{e} groupe) 409
  7. La Phénicie 411

8. Apamée 413
9. Djerash–Gerasa 415
10. Palmyre 416
11. Nea Paphos (Chypre) 418
12. Shahba–Philippopolis (3^e groupe) 422
Conclusion 425
Liste des illustrations 427

Introduction

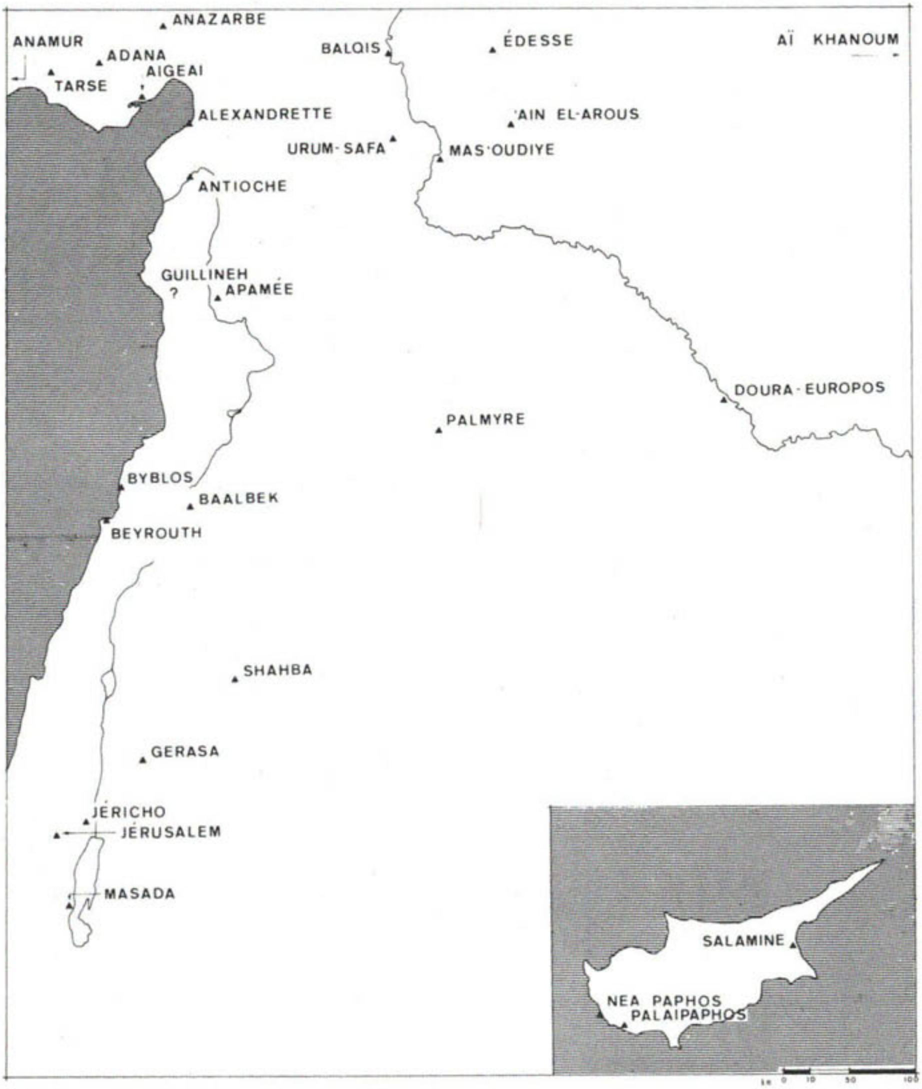
Il est aujourd'hui bien établi que l'art de la mosaïque[1] fut particulièrement florissant dans les provinces orientales de l'Empire romain, du début de notre ère aux premières décennies de la conquête arabe: les découvertes qui résultèrent ces dernières années tant des fouilles officielles que de prospections clandestines[2] en offrent en effet de nombreux témoignages. Mais la science acquise en ce domaine est cependant, rappelons-le, relativement récente, puisqu'il fallut attendre l'exploration du site antique d'Antioche, menée par l'Université de Princeton de 1932 à 1939, pour que soit enfin rassemblé un matériel susceptible par son ampleur de servir de base à la première élaboration d'une chronologie relative ainsi qu'à une définition plus précise des différents styles qui s'étaient succédé au cours des siècles dans la grande métropole syrienne. Cette synthèse, fondée sur une étude détaillée des thèmes iconographiques ainsi qu'une analyse minutieuse du répertoire géométrique, ne néglige ni les données archéologiques – malheureusement assez rares – tirées de la fouille (trouvaille de monnaies ou de tessons de céramique; examen de la stratigraphie), ni les comparaisons d'ordre stylistique avec des œuvres mieux connues ou datées de l'art romain et reclasse ainsi, en une évolution chronologique, quasi ininterrompue, plusieurs centaines de mosaïques; parue en 1947[3],

---

[1] Il ne sera généralement question dans cette étude que de mosaïque de pavement, la mosaïque pariétale ou de voûte n'étant connue pour cette période en Orient que par de très rares fragments: cf. notamment J. Balty, La maison «à consoles» d'Apamée: rapport provisoire 1973–1974, à paraître dans: Ann. arch. ar. syr. – Il faut signaler toutefois l'importante exception que constituent les découvertes de Salamine de Chypre: lors des dégagements entrepris dans le gymnase, il apparut que certaines des niches murales du *caldarium* central et des *sudatoria* nord et sud avaient conservé leur décoration en mosaïque. Outre des sujets mythologiques (meurtre des Niobides par Apollon et Artémis; Léda et le Cygne en présence d'une personnification de l'Eurotas), est attestée une composition de médaillons – contenant chacun un buste – pris dans un luxuriant décor d'acanthes. Dans les encadrements se retrouvent des motifs caractéristiques aussi de la mosaïque de pavement: ruban ondé, guirlande végétale, ruban formant des cercles. L'ensemble, très homogène, est daté de la fin du III^e s. Cf. V. Karageorghis, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1966, dans: Bull. corr. hell., XCI (1967), pp. 348–353, en particulier figg. 155, 157–159.

[2] Ces prospections clandestines, de pratique courante, ont abondamment alimenté le marché d'antiquités ces dernières années: cf. ci-dessous, p. 377.

[3] D. Levi, Antioch Mosaic Pavements (Princeton, 1947). Parmi la bibliographie antérieure, on citera surtout, outre quelques études particulières et les catalogues systématiques de


ANAZARBE
ANAMUR
ADANA
AIGEAI
TARSE
BALQIS
ÉDESSE
AÏ KHANOUM
ALEXANDRETTE
'AIN EL-AROUS
URUM-SAFA
MAS'OUDIYE
ANTIOCHE
GUILLINEH
?
APAMÉE
DOURA-EUROPOS
PALMYRE
BYBLOS
BAALBEK
BEYROUTH
SHAHBA
GERASA
JÉRICHO
JÉRUSALEM
MASADA
SALAMINE
NEA PAPHOS
PALAIPAPHOS
km 0 10 50 100

Proche-Orient

elle demeure sans aucun doute un point de référence obligé pour toute recherche en ce domaine.

Au cours de ces trente dernières années cependant, la connaissance des mosaïques romaines d'Orient s'est progressivement enrichie. Des publications présentant une documentation à peu près exhaustive sur une région déterminée ont vu le jour: c'est le cas notamment pour les mosaïques de l'actuel Liban[4] et pour celles de l'antique province de Cilicie[5]. A Apamée, voisine et rivale d'Antioche, la reprise des fouilles amena à partir de 1965 la découverte de plusieurs pavements nouveaux[6] qui vinrent s'ajouter au lot déjà important – mais très mal publié jusqu'alors[7] – des trouvailles d'avant-guerre. Il ne faudrait pas omettre non plus de citer au nombre des travaux récents le recensement des mosaïques si particulières d'Édesse[8], ni l'édition dans les 'Annales archéologiques arabes syriennes'[9] de l'intéressante scène de musique trouvée à Mariamin et conservée au Musée de Hama, ni enfin la publication toute récente des mosaïques de Séleucie de l'Euphrate (Zeugma), dans le cadre d'une étude générale de cette ville[10]. Mais ce sont essentiellement cependant les très nombreux pavements d'églises dégagés un

---

'Antioch-on-the-Orontes', C. R. MOREY, The Mosaics of Antioch (New York, 1938); G. M. A. HANFMANN, Notes on the Mosaics from Antioch, dans: Amer. Journ. Arch., XLIII (1939), pp. 229–246 et déjà D. LEVI, I mosaici di Antiochia sull'Oronte, dans: La Parola del Passato, I (1946), pp. 185–196.

[4] M. CHÉHAB, Mosaïques du Liban (Paris, 1957–1959 = Bull. Mus. Beyrouth, XIV–XV).

[5] L. BUDDE, Antike Mosaiken in Kilikien, I. Frühchristliche Mosaiken in Misis-Mopsuhestia (Recklingshausen, 1969); II. Die heidnischen Mosaiken (Recklingshausen, 1972).

[6] C. DULIÈRE, La mosaïque des amazones = Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea 1 (Bruxelles, 1968); EAD., Ateliers de mosaïstes de la seconde moitié du V^e^ siècle, dans: Actes du Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1965–1968 = Miscellanea 6 (Bruxelles, 1969), pp. 125–130; J. BALTY, Une nouvelle mosaïque du IV^e^ s. dans l'édifice dit «au triclinos», dans: Ann. arch. ar. syr., XX (1970), pp. 81–92; J. CH. BALTY, Nouvelles mosaïques du IV^e^ siècle sous la «cathédrale de l'est», dans: Actes du Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1969–1971 = Miscellanea 7 (Bruxelles, 1972), pp. 163–184; J. BALTY, Mosaïque de Gê et des Saisons à Apamée, dans: Syria, L (1973), pp. 311–347 et pll. XV–XVIII; J. et J. CH. BALTY, Julien et Apamée. Aspects de la restauration de l'hellénisme et de la politique antichrétienne de l'empereur, dans: Dial. hist. anc., I (1974), pp. 267–304; J. CH. BALTY, L'évêque Paul et le programme architectural et décoratif de la cathédrale d'Apamée, dans Mélanges P. Collart (Lausanne, 1976), pp. 31–46.

[7] Depuis 1965, la publication de ces pavements est en cours: J. BALTY, La grande mosaïque de chasse du triclinos = Miscellanea 2 (Bruxelles, 1969); C. DULIÈRE, Mosaïques des portiques de la Grande Colonnade = Miscellanea 3 (Bruxelles, 1974).

[8] J. LEROY, Mosaïques funéraires d'Édesse, dans: Syria, XXXIV (1957), pp. 306–342 et pl. XXI; ID., Nouvelles découvertes archéologiques relatives à Édesse, dans: Syria, XXXVIII (1961), pp. 159–169; J. B. SEGAL, Edessa. The Blessed City (Oxford, 1970), pp. 38–41, 52 et pll. 1, 2, 3, 16b, 17a, 43 et 44.

[9] A. ZAQZOUQ et M. DUCHESNE-GUILLEMIN, La mosaïque de Mariamin, dans: Ann. arch. ar. syr., XX (1970), pp. 93–125.

[10] J. WAGNER, Seleukia am Euphrat/Zeugma = Beihefte zum Tübinger Atlas des Vorderen Orients, Reihe B, Nr. 10 (Wiesbaden, 1976), pp. 100–107. – Je tiens à remercier très vivement ici JÖRG WAGNER (Tübingen) qui a bien voulu me communiquer un exemplaire de son texte ainsi que sa documentation photographique, avant la parution même de son livre.

peu partout sur le territoire de la Syrie et de la Palestine – voire, ici également, de synagogues – qui constituent l'apport le plus massif de ces toutes dernières années: ils ne sont généralement connus que par les trop brèves mentions des rapports de fouilles, à l'exception toutefois des églises du Mont Nébo (Khirbet el-Mekhayyat et Ras-Siyagha)[11], de Madaba[12], Shavei Zion[13] et Khirbet-Muqa[14]. Il faut enfin mentionner pour terminer l'ensemble de mosaïques de très grande qualité – encore inédit à ce jour[15] – découvert il y a peu à Shahba-Philippopolis.

Le champ d' investigation s'est donc considérablement élargi depuis qu'un matériel neuf, très abondant, s'est ajouté aux séries déjà constituées d'Antioche et sans doute le moment est-il venu de faire le point et de déterminer dans quelle mesure l'évolution tracée naguère pour Antioche est également valable dans les autres provinces. L'examen des documents nouveaux contribuera assurément à étayer certaines des conclusions précédemment dégagées par D. Levi, à en infirmer d'autres peut-être, en tout cas à compléter et à nuancer des vues d'ensemble rendues parfois un peu schématiques par la volonté délibérée de retrouver la ligne d'une évolution continue et logique.

Prenant comme point de départ l'étude des mosaïques d'Antioche, le présent article couvrira une aire géographique infiniment plus étendue englobant les provinces antiques de Syrie, Phénicie, Cilicie, Mésopotamie, Arabie, Palestine, sans oublier Chypre, régions précisément qui constituaient à la fin du IV^{e} s. le diocèse d'Orient[16]. Sur le plan chronologique, il comprendra, outre une brève introduction sur l'époque hellénistique, toute la période s'étendant entre la fin du I^{er} s. avant notre ère – date des premiers exemplaires de mosaïque découverts dans le palais d'Hérode à Masada – et le début du VIII^{e} s., quand fleurirent les vastes compositions de l'art omeyyade, à Khirbet el Mafjar ou à la Grande

---

[11] S. J. Saller, The Memorial of Moses on Mount Nebo (Jérusalem, 1941); S. J. Saller et B. Bagatti, The Town of Nebo (Khirbet El-Mekhayyat) (Jérusalem, 1949).

[12] B. Bagatti, Il significato dei musaici della scuola di Madaba (Transgiordania), dans: Riv. arch. crist., XXXIII (1957), pp. 139–160; U. Lux, Eine altchristliche Kirche in Madeba, dans: Zeitschr. deutschen Paläst. Vereins, LXXXIII (1967), pp. 165–182 et pll. XXVI–XL; Ead., Die Apostel-Kirche in Madeba, dans: Zeitschr. deutschen Paläst. Vereins, LXXXIV (1968), pp. 106–129 et pll. XIV–XXXII; M. Noth, Die Mosaikinschriften der Apostel-Kirche in Madeba, ibid., pp. 130–142 et pl. XXXV.

[13] M. Avi-Yonah, apud: M. W. Prausnitz, Excavations at Shavei Zion. The Early Christian Church (Rome, 1967); la seule église réellement publiée pour Israël sur un total de plusieurs dizaines (29 pour la seule période 1948–1958: cf. Sh. Yeivin, A Decade of Archaeology in Israel 1948–1958 [Istamboul, 1960], p. 45).

[14] J. Ch. Balty, K. Chéhadé et W. van Rengen, Mosaïques de l'église de Ḫerbet Mūqa = Miscellanea 4 (Bruxelles, 1969).

[15] Ces mosaïques ne sont connues jusqu'ici que par une brève notice dans: Connaissance des Arts, 230 (1971), p. 25 (fig.) et la mention tout aussi sommaire de P. Voûte, Chronique des fouilles et prospections en Syrie de 1965 à 1970, dans: Anatolica, IV (1971–1972), p. 129 et fig. 24. – D'une manière générale, pour les principales mosaïques de Syrie, cf. depuis lors mes 'Mosaïques antiques de Syrie' (Bruxelles, 1977), avec une plus abondante illustration en noir et en couleurs.

[16] Les noms et les subdivisions de ces provinces ont souvent varié au cours des siècles; pour l'aire géographique exactement couverte, cf. H. Bengtson et V. Milojčič, Großer historischer Weltatlas, I (Munich, 1954), p. 40.

Mosquée de Damas soit, en d'autres termes, entre la date de création de la province romaine de Syrie (64 av. J.-C.) et le moment de la conquête arabe, avec l'inévitable prolongement de la culture antique que représentent quelques ensembles postérieurs. L'étude se fera en trois parties: la première envisagera les problèmes relatifs aux trois premiers siècles de l'Empire, tandis que la deuxième sera exclusivement consacrée au IV^e^ s.; la troisième enfin poursuivra l'évolution, du V^e^ s. byzantin aux réalisations des mosaïstes omeyyades[17].

Si le IV^e^ s. fait ici, à lui seul, l'objet d'un chapitre séparé, c'est en raison de son caractère tout à fait particulier d'époque de transition, caractère surtout perceptible précisément dans les provinces orientales de l'Empire. En Orient en effet, où l'emprise de la culture classique reste forte, l'art de la mosaïque se situe, à bien des égards, pendant presque toute la durée du IV^e^ s., dans le prolongement de ce qu'il est au III^e^ s.[18], non sans qu'apparaissent toutefois, sporadiquement, les signes précurseurs d'une esthétique nouvelle. Les thèmes, désormais chargés – le plus souvent – d'un sens symbolique, sont néanmoins pour la plupart empruntés au répertoire mythologique traditionnel; si se fait jour, dans le traitement des yeux surtout, un certain expressionnisme qui préfigure sans ambiguïté le hiératisme des créations byzantines postérieures, le style même des figures et des scènes est encore nettement influencé cependant par les modèles, généralement d'origine hellénistique, dont ces œuvres s'inspirent; très classiques d'esprit, elles gardent aussi un sens du volume et de la profondeur qui souvent étonne à cette date[19]. La victoire de Constantin et la reconnaissance officielle du christianisme n'entraîne donc pas de rupture immédiate sur le plan artistique, en Orient du moins; la majeure partie du IV^e^ s. y est au contraire marquée par un ultime sursaut du paganisme défaillant et, si les doctrines chrétiennes comptent déjà beaucoup d'adeptes, du moins la culture des grandes familles patriciennes et de l'élite intellectuelle demeure-t-elle fondamentalement païenne pour quelques décennies encore. C'est cependant à la fin de ce même siècle et en très peu de temps que se produit la véritable césure – qui sera définitive – quand Théodose, par ses décrets successifs (381, 385 et surtout 391) annonçant la loi d'Honorius de 408[20] porte le coup de grâce aux idéaux païens: le répertoire proprement mythologique est alors rapidement délaissé[21], même pour la décoration d'édifices profanes (maisons ou bâtiments publics) et dans les églises qui, dès ce moment, se multiplient, le décor géométrique, dont l'importance s'est progressivement accrue au cours du IV^e s., envahit désormais toute la surface du pavement. Cette crise aniconique sur laquelle s'achève le IV^e s. marque précisément la séparation entre l'ancien répertoire mythologique, auquel avaient puisé les créations du Haut-Empire, et les thèmes nouveaux, empruntés à des sources diverses – parfois classiques mais le plus souvent orientales – qui, traités dans une optique plus décorative que narrative, inspireront toute la production ultérieure jusque dans ses derniers prolongements à l'époque islamique.

---

[17] Seule la première partie paraît dans le présent volume; les deux autres seront publiées dans un prochain volume de la collection (ANRW III, Rubrik 'Künste').

[18] Contra, E. Kitzinger, Mosaïques byzantines israëliennes (1965), pp. 22–23: «Les I^er^, II^e^ et III^e^ siècles marquent la grande période des effets en trompe-l'oeil. . . . Toutefois à partir du IV^e^ siècle les artistes agirent de plus en plus à l'encontre de ces conceptions. Au lieu d'aérer la surface et d'y ouvrir de vastes perspectives, ils l'acceptèrent de plus en plus dans sa totalité et dans sa masse en tant que support de leurs compositions. La «fenêtre» cède le pas au «tapis». . .» Cette dernière formule est particulièrement heureuse pour définir le changement opéré dans la conception même du pavement: ce n'est toutefois à mon sens qu'à la fin du IVe s., à l'époque de Théodose Ier, que se produit la rupture. Cf. encore sur ce problème, ci-dessous n. 42.

[19] Cf. en particulier l'ensemble trouvé sous la «cathédrale de l'est» à Apamée et daté du règne de Julien l'Apostat: ci-dessus n. 6.

[20] Cod. Theod., XVI, 10, 7; XVI, 10, 9; XVI, 10, 10; XVI, 10, 19 (éd. Th. Mommsen, Berlin, 1905, pp. 899–900 et 902–903; de manière générale, pour les décrets relatifs au paganisme, pp. 897–905). Pour cette période, cf. A. Piganiol, L'empire chrétien (325–395) (Paris, 2^e^ éd., 1972), pp. 237–299.

I. De l'époque hellénistique à l'époque sévérienne

1. Introduction: les mosaïques hellénistiques

Bien que la région prise en considération dans cette étude ait été dès l'origine englobée dans le vaste empire d'Alexandre et profondément hellénisée au cours des siècles suivants, dans certaines de ses parties du moins – telle la Séleucide notamment –, les découvertes de mosaïques y ont été particulièrement rares jusqu'ici pour l'époque hellénistique: si l'on excepte en effet la trouvaille toute récente d'Aï Khanoum[22] (pl. I, 2), un seul témoignage – à Tarse, en Cilicie[23]

---

[21] Cet abandon n'a pas affecté bien sûr l'ensemble du répertoire; les sujets mythologiques étaient essentiellement visés; les thèmes plus neutres, combats d'animaux ou motifs nilotiques p. ex., ont au contraire joui d'une particulière longévité: cf. Ph. Bruneau, Perspectives sur un domaine encore mal exploré de l'art antique, dans: Rev. ét. gr., LXXIX (1966), p. 713; J. Balty, Le cobra et la mangouste dans les mosaïques tardives du Proche-Orient. Variations, adaptations et signification d'un thème, dans: Jahrb. öst. Byz., XXV (1976), pp. 223–233.

[22] Bien que sortant du cadre géographique de cet article, la mosaïque, à décor figuré, d'Aï Khanoum ne peut être passée sous silence. Datée des environs de 150 av. J.C., elle n'est qu'une survivance provinciale de la tradition grecque de la mosaïque à galets mais témoigne par ce conservatisme même, propre aux provinces reculées de l'hellénisme – Tarse, en Cilicie, en est un autre exemple –, «de la force tenace avec laquelle le patrimoine grec . . . manifeste sa continuité dans un environnement étranger»: cf. P. Bernard, Campagne de fouilles 1974 à Aï Khanoum (Afghanistan), dans Comptes rendus Acad. inscr. belles-lettres (1975), pp. 175–180 et figg. 4, 6–8. – De nouvelles mosaïques de galets ont été mises au jour à Aï Khanoum, dans les salles d'eau du Palais, au cours de la campagne de 1975: cf. P. Bernard, Campagne de fouilles 1975 à Aï Khanoum (Afghanistan), dans: Comptes rendus Acad. inscr. belles-lettres (1976), pp. 291–292 et fig. 4.

[23] F. von Lorentz, Βαρβάρων ὑφάσματα, dans: Röm. Mitt., LII (1937), p. 170; H. Goldman, Excavations at Gözlü Kule, Tarsus, I. The Hellenistic and Roman Periods (Princeton, 1950), p. 10 et pll. 10, 12 et 13; U. T. Bezerra de Meneses, O mosaico grego, dans: Dédalo, II (1966), p. 181.

(pl. I, 1) – atteste pour l'Orient l'existence de ces sols en galets qui constituèrent en réalité les premières mosaïques et jouirent dans le monde hellénistique d'une vogue ininterrompue du V^e^ au III^e^ s.[24]. Contrairement à la plupart des exemples connus de ce style qui mettent en scène des personnages ou des animaux, la mosaïque de Tarse – datée de la fin du III^e^, début du II^e^ s.[25] – est composée presque exclusivement d'éléments décoratifs, rosaces ou palmettes, et les quatre dauphins qui y figurent sont eux-mêmes traités dans une optique purement ornementale[26]. Aussi bien n'est-il guère aisé de trouver des parallèles à cette œuvre: citons, pour l'emploi des postes dans l'encadrement et le motif des trois palmettes juxtaposées, un pavement de la Maison de la Bonne Fortune à Olynthe[27]; la palmette se retrouve également, dans une bande d'encadrement cette fois, à Motya en Sicile[28] ou encore à Olynthe comme ornement d'angle[29]; la rosace du panneau central peut être comparée à un même élément d'un pavement de Sicyone[30]. Mais en fait ce sont surtout des pavements de Délos, en *opus tessellatum* pourtant, qu'évoque la mosaïque de Tarse, aussi bien par l'usage d'une trichromie rouge, blanc, bleu/noir que par la nature des motifs décoratifs mis en œuvre (postes, tresse, oves et fers de lance, rosaces variées et dauphins affrontés)[31].

---

[24] La liste de ces pavements établie en 1937 par F. VON LORENTZ, loc. cit., pp. 166–170 est aujourd'hui bien dépassée. Les travaux de C. M. ROBERTSON sont essentiellement centrés sur les mosaïques de Grèce: C. M. ROBERTSON, Greek Mosaics, dans: Journ. Hell. Stud., LXXXV (1965), pp. 72–89 et pll. XVIII–XXII; ID., Greek Mosaics: a Postscript, ibid., LXXXVII (1967), pp, 133–136 et pll. XXIII–XXIV. Pour Pella, on citera plus particulièrement: PH. PETSAS, Mosaics from Pella, dans: La mosaïque gréco-romaine (Paris, 1965), pp. 41–56. Un répertoire topographique des sites accompagné d'une orientation bibliographique a été dressé par U. T. BEZERRA DE MENESES, loc. cit., pp. 178–181 mais la mise au point la plus récente sur le problème est due à PH. BRUNEAU, Prolongements de la technique des mosaïques de galets en Grèce, dans Bull. corr. hell., XCIII (1969), pp. 308–309. L'on ajoutera à la bibliographie, pour les découvertes de ces dernières années: A. STAZIO, L'attività archeologica in Puglia, dans: Atti del sesto Convegno di studi sulla Magna Grecia (Naples, 1967), pp. 283–284 et pl. XII, 2 (mosaïque de galets longs monochrome, à Ascoli Satriano); H. W. CATTLING, Archaeology in Greece 1971–1972, dans: Journ. Hell. Stud., XCII (1972), p. 7 et fig. 11 (Érétrie); ID., Archaeology in Greece 1973–1974, ibid., XCIV (1974), pp. 28–29 et fig. 52 (Maronia). – Un des plus anciens exemples de mosaïque à tesselles (fond blanc avec bande d'encadrement noire, très grossière), daté du III^e^ s., a été découvert à Euesperides-Bereniké (Benghazi) en Cyrénaïque: M. VICKERS et J. M. REYNOLDS, Cyrenaica 1962–1972, dans: Journ. Hell. Stud., XCII (1972), p. 41. Au nombre de ces mosaïques de transition, il faut également mentionner les pavements de Métaponte (rouge, blanc et gris/noir) dont l'exécution, à base de tesselles très irrégulières, rappelle tout à fait la technique de certaines mosaïques de Morgantina en Sicile (pour ces dernières, cf. K. M. PHILLIPS, Subject and Technique in Hellenistic-Roman Mosaics: a Ganymede Mosaic from Sicily, dans: Art Bull., XLII [1960], pp. 245–262).

[25] H. GOLDMAN, op. cit., p. 10. L'œuvre appartient en effet à la période de transition entre l'usage de galets colorés et celui de tesselles: elle est intéressante à ce titre malgré la négligence que révèle son exécution.

[26] Sans doute est-ce ce caractère ornemental qui fit écrire à C. M. ROBERTSON: "*more reminiscent of the Phrygian pieces than of anything Greek*" (C. M. ROBERTSON, Greek Mosaics, loc. cit., p. 86).

[27] Cf. ID., ibid., pp. 74–75 et pl. XVIII, 2.

[28] ID., ibid., pl. XXII, 3.

[29] ID., ibid., pl. XVIII, 1.

[30] ID., Greek Mosaics: a Postscript, loc. cit., pl. XXIV.

Ainsi donc, outre l'intérêt qu'elle présente d'être l'unique témoignage, pour cette région, d'une technique ailleurs communément répandue, elle a le mérite d'apporter une nouvelle preuve de la très grande continuité qui se manifeste dans le répertoire décoratif par delà le passage de la mosaïque de galets des débuts à la mosaïque de tesselles (*opus tessellatum*)[32].

Celle-ci n'est aussi représentée sur toute l'étendue des provinces qui nous occupent que par quelques fragments, d'un très grand intérêt toutefois, appartenant à deux mosaïques mises au jour à Arsameia du Nymphée, en Commagène. La première d'entre elles[33] (pl. II,2) était constituée – en trois couleurs (blanc, noir, rouge) – d'un ensemble de dix bandes d'encadrement autour d'un *emblema* rectangulaire figurant en son centre une amphore rhodienne flanquée d'un dauphin de part et d'autre; de chaque côté de ce motif central, une rosace à six pétales complétait le tableau. De la seconde mosaïque (pl. II,1), deux fragments ne nous conservent que cinq bandes d'encadrement[34]. Toutes deux ont été datées de la fin du II^e^ s. ou du début du I^er^ s. avant notre ère sur la base de comparaisons, relatives tant aux éléments ornementaux utilisés qu'à la composition même de l'*emblema*, avec des mosaïques appartenant à divers sites du monde hellénistique[35]. Malgré leur état fragmentaire, ces pavements sont en effet bien représentatifs de l'art mosaïstique de l'époque, par la multiplicité des bandes d'encadrement – dont le nombre «est toujours plus élevé, semble-t-il, à l'époque hellénistique qu'à l'époque classique ou à l'époque impériale»[36] –, par le répertoire même des motifs décoratifs employés (motifs géométriques: bandes monochromes; postes; dents de scie à degrés; triangles; tours crénelées; méandres, perles et pirouettes; motif naturaliste: guirlande de lierre; autres motifs tels que dauphin, amphore ou rosace)[37], par l'usage d'une trichromie en blanc, noir et rouge, attestée également à Délos[38], par l'utilisation enfin de cubes plus petits pour l'*emblema* que pour les bandes d'encadrement[39].

---

[31] Ph. Bruneau, Les mosaïques = Exploration archéologique de Délos, XXIX (Paris, 1972), n^os^ 75, figg. 88–89, pp. 176–177 (oves et fers de lance); 93, figg. 102–104, pp. 186–187 (postes; rosace); 217, figg. 204–205, p. 257 (dauphins affrontés); 261, figg. 229–231, pp. 276–277 (postes; rosace; palmettes); 267, figg. 234–236, pp. 280–281 (postes; rosace); 271, fig. 241, p. 285 (palmette); 306, figg. 260–262, pp. 296–297 (postes; rosace).

[32] Sur cette permanence des mêmes motifs décoratifs, doublée d'ailleurs d'une continuité aussi sur le plan technique et sur le plan de la composition, cf. Ph. Bruneau, Les mosaïques, op. cit., p. 92.

[33] I. Lavin, apud: F. K. Dörner et Th. Goell, Arsameia am Nymphaios = Istanbuler Forschungen, 23 (Berlin, 1963), pp. 191–192, 194–196 et plan 11; F. K. Dörner et alii, Arsameia am Nymphaios, dans: Arch. Anz., LXXX (1965), coll. 203–204 (seulement citée); W. Hoepfner, Architektur in Kommagene, dans: Antike Welt, VI (1975), Sondernummer, pp. 46–47 et fig. 64 (plan des salles à mosaïques).

[34] I. Lavin, loc. cit., pp. 193, 195–196; F. K. Dörner et alii, loc. cit., pp. 203–204 et fig. 6; W. Hoepfner, loc. cit., pp. 46–47 et figg. 64 et 67. – Au cours de la campagne de 1965 fut découverte à Arsameia une troisième mosaïque, à décor d'octogones sécants, qui appartiendrait, selon le rapport de fouilles, à une „*verhältnismäßig frühe Epoche der hellenistisch-römischen Zeit*“: F. K. Dörner, Arsameia am Nymphaios. Bericht über die Grabungskampagne 1965, dans: Ist. Mitt., XVI (1966), p. 135 et pl. 26, 1. Il ne me semble pas qu'il puisse s'agir là d'une mosaïque hellénistique mais la photographie n'est pas suffisante malheureusement pour se prononcer avec certitude.

[35] Des parallèles sont cités pour Alexandrie, Pergame, Lycosura, Malte, Délos et Pompéi: cf. I. Lavin, loc. cit., p. 193 et en particulier n. 13.

[36] Ph. Bruneau, Les mosaïques, op. cit., p. 40; cf. déjà I. Lavin, loc. cit., p. 194.

Soulignons encore, pour terminer, que les pavements d'Arsameia se rangent parmi les mosaïques hellénistiques en *opus tessellatum* dérivées de mosaïques de galets[40] et non parmi celles qui constituent, en *opus vermiculatum*, des imitations de la grande peinture; ils apparaissent donc bien plutôt comme un tapis qu'on a étendu sur le sol[41] que comme une «fenêtre» ouverte sur l'espace[42] ou encore la projection d'un décor de plafond[43], ce qui sera presque toujours le cas dans la mosaïque romaine polychrome[44], au moins jusqu'à la fin du IV^e s.[45].

Aussi bien, en dépit de la rareté des trouvailles dans l'ensemble des provinces envisagées, les seules découvertes d'Arsameia témoignent-elles par leur caractère fondamentalement hellénistique, de l'existence à cette époque d'une véritable *koiné* mosaïstique[46] qui ne devait pas manquer d'être représentée également ailleurs dans l'empire séleucide — à Antioche ou à Apamée p. ex. — où ses créations, si elles subsistent encore par endroits, n'ont toutefois pas été retrouvées jusqu'ici[47].

---

[37] Tout ce répertoire décoratif, qui se retrouve à Délos, est étudié de manière systématique par PH. BRUNEAU, Les mosaïques, op. cit., pp. 46—48, 50—51, 54—57, 69 et 73; ID., Mosaïques de Délos (Paris, 1973), pp. 5—9.

[38] PH. BRUNEAU, Les mosaïques, op. cit., p. 84.

[39] 1—3 cm de côté pour les bandes d'encadrement; 0,5 cm pour l'*emblema* central: cf. I. LAVIN, loc. cit., p. 191.

[40] Motifs décoratifs et modes de composition sont d'ailleurs identiques, malgré la différence de technique: cf. ci-dessus n. 32.

[41] Cette notion de tapis est bien analysée pour Délos: «Il est peu douteux que les premières mosaïques aient été des substituts et des imitations de tapis, et, dans la conception hellénistique du pavement décoré telle qu'elle se manifeste à Délos, on croirait en effet qu'un tapis est posé sur le sol»: PH. BRUNEAU, Les mosaïques, op. cit., p. 38; ID., Mosaïques de Délos, cit., p. 5. Cependant, malgré la prédominance du décor géométrique, le goût du relief se manifeste çà et là (cf. p. ex. l'utilisation fréquente des solides en perspective): PH. BRUNEAU, Perspectives sur un domaine encore mal exploré, cit., p. 709.

[42] E. KITZINGER, op. cit., p. 23; cf. ci-dessus n. 18. Le problème du passage du pavement en trompe-l'oeil au pavement-tapis est également traité, de manière plus détaillée et avec des conclusions chronologiques un peu différentes dans: E. KITZINGER, Stylistic Developments in Pavement Mosaics in the Greek East from the Age of Constantine to the Age of Justinian, dans: La mosaïque gréco-romaine, cit., pp. 341—351 (p. 342: "*this process takes place between 350 and 450 A.D.*").

[43] Les exemples sont nombreux, parmi les mosaïques d'Antioche notamment, où le décor adopté pour le sol n'est autre que la projection même d'un décor de plafond: cf. ci-dessous, p. 368.

[44] Celle-ci poursuit la tradition de la mosaïque «picturale» de l'époque hellénistique et puise ses thèmes dans le répertoire de la grande peinture. Le style monochrome de l'époque impériale présente par contre un caractère tout différent: ainsi que le note PH. BRUNEAU (Les mosaïques, op. cit., p. 88), l'artiste renonce à faire de la «peinture pétrifiée», pour créer de l'authentique mosaïque. Cet esprit ne gagnera la mosaïque polychrome que plus tard.

[45] Cf. ci-dessus, p. 352.

[46] A propos de cette *koiné*, cf. PH. BRUNEAU, Les mosaïques, op. cit., p. 93.

2. Époque d'Hérode

a) Masada

Les plus anciens témoignages qui aient subsisté pour l'histoire de la mosaïque d'époque romaine en Orient sont les pavements mis au jour lors des fouilles de Masada. Deux d'entre eux, d'une riche polychromie (blanc, noir, gamme très nuancée dans des tons du brun au rouge, bleu turquoise, quelques touches de vert), décoraient le plus luxueux des palais d'Hérode, construit dans la partie ouest du site[48]. Le plus grand (3.5 × 3.5 m)[49], dont environ un tiers de la surface est conservé[50] (pl. III,1), était composé d'une succession de quinze bandes d'encadrement d'inégale largeur autour d'un carré central où s'inscrivait un cercle.

---

[47] Pour Antioche, "*not one of the mosaics discovered can be attributed to the Hellenistic period which, however, left us remarkable ruins of its buildings*": D. Levi, op. cit., p. 2.

[48] Sur la fouille du palais ouest, cf. Y. Yadin, The Excavation of Masada – 1963/64. Preliminary Report, dans: Israël Explor. Journ., XV (1965), pp. 50–68; Id., Masada. Herod's Fortress and the Zealots' last Stand (Londres, 1966), pp. 116–139.

[49] Y. Yadin, loc. cit., pp. 53–54 et pl. 11; Id., op. cit., pp. 119–127 et pll.

[50] La partie détruite de cette mosaïque présente le grand intérêt d'avoir gardé très clairement, par endroits, la trace d'un dessin préparatoire à l'exécution: une série de lignes parallèles incisées à la surface du ciment frais marquaient l'emplacement et la largeur de chaque bande d'encadrement et guidaient l'artisan dans la composition des motifs (cf. Y. Yadin, Masada, op. cit., p. 127 et fig. ad loc.). Ces problèmes techniques relatifs à la mosaïque n'ont guère été traités avant ces toutes dernières années, depuis qu'ont été découvertes à diverses reprises en Italie de telles esquisses, qu'on appelle également «sinopies» comme pour les fresques. Un des exemples les plus intéressants est apparu à la Villa d'Hadrien à Tivoli où l'on a relevé, sur le ciment de pose de la mosaïque en restauration, outre l'esquisse de la décoration elle-même (cercles sécants) tracée en noir, une série de lignes rouges parallèles antérieures à l'esquisse et destinées à guider l'artiste dans la composition du dessin, selon une méthode de travail décrite par Cennino Cennini à la fin du XIV^e^ ou au début du XV^e^ s. (cf. C. Caprino, Mosaico con spartizione modulare e sinopia nella Villa Adriana a Tivoli dans: Boll. Arte, LVII [1972], pp. 44–46 et figg.). Une autre «sinopie» a été découverte à Stabies pour l'encadrement géométrique d'une mosaïque de *tablinum* où un quadrillage d'ensemble – fait de lignes horizontales, verticales et obliques déterminant des carrés et des triangles – a été gravé à l'aide d'un instrument métallique sur le ciment frais. Sur la base de ce quadrillage, un motif de méandre continu a été peint à la poussière de charbon tout autour du tapis (cf. C. Robotti, Una sinopia musiva pavimentale a Stabia, dans: Boll. Arte, LVIII [1973], pp. 42–44 et figg.). Le dessin détaillé des motifs géométriques n'était pas toujours indiqué semble-t-il. Ce n'était pas nécessaire en effet quand il s'agissait de motifs simples qui pouvaient être exécutés directement, en se fondant uniquement sur le nombre et la disposition des tesselles (tours crénelées; dents de scie; dents de scie à degrés, p. ex.). Les motifs plus difficiles étaient toutefois esquissés à la pointe sur le ciment frais, à l'aide parfois de patrons en plomb, quand le matériel de dessin ordinaire (règle, compas, équerre) ne suffisait pas: c'est ainsi qu'on a trouvé à Délos trois patrons de ce genre destinés à préparer l'exécution des postes (cf. Ph. Bruneau, Les mosaïques, op. cit., p. 49; Id., Mosaïques de Délos, cit., p. 4; Id., Deliaca, dans: Bull. corr. hell., XCIC [1975], pp. 306–308).

Par cette composition même et le choix de la plupart des motifs utilisés (bandes monochromes alternant avec dents de scie, postes, méandre, chaînette; palmettes dans les écoinçons), il évoque avec précision certaines mosaïques de Délos[51]; quelques éléments toutefois – l'absence d'*emblema* figuré, le décor du médaillon central fait de cercles sécants déterminant des rosaces ou le caractère particulier de la guirlande où se mêlent grenades, feuilles de vigne et de lierre – sembleraient plutôt empruntés à l'art local[52]. Le second pavement du palais ouest, plus petit (1.6 × 1.6 m) mais presque complet[53] (pl. III,2), offre avec le précédent beaucoup d'affinités dans l'emploi de tesselles colorées, dans le type de composition et les motifs décoratifs, si bien que son exécution peut être attribuée avec vraisemblance aux mêmes artisans. Par les modèles mêmes qu'elles reproduisent et l'esprit qui les anime, ces œuvres s'inscrivent tout à fait dans la ligne de la tradition post-hellénistique: elles sortent sans nul doute de l'un de ces nombreux ateliers de la *koiné* mosaïstique d'Orient où se perpétuait le répertoire traditionnel, peu à peu enrichi toutefois – et en quelque sorte individualisé ainsi – par l'apport d'éléments nouveaux issus de l'art local[54].

Mais des mosaïques d'un tout autre caractère ont été découvertes à Masada. En deux endroits du site en effet – dans une salle du palais nord[55] (pl. IV,1) et dans la cour des thermes[56] (pl. IV,2) – sont apparus des tapis d'une plus grande simplicité, soit uniformément blancs avec bandes d'encadrement noires, soit couverts d'un décor d'hexagones réguliers tangents par tous leurs côtés, dessinés en noir sur fond blanc. Le motif d'hexagones en noir et blanc, qui existe aussi en *opus*

---

[51] Ph. Bruneau, Les mosaïques, op. cit., passim et en particulier n^{os} 25, figg. 29–30, pp. 138–139 (pour la chaînette); 93, figg. 102–103, pp. 186–187 (pour les deux bandes de postes successives); 229, figg. 211 et 215, p. 263 (pour la succession: deux bandes de postes et méandre); 293, fig. 247, p. 290 (pour les bandes de postes successives); 325, figg. 271 et 276, pp. 304 et 308 (pour la succession: postes – méandre).

[52] Y. Yadin, The Excavation of Masada, loc. cit., p. 54 (parmi les motifs empruntés au répertoire «oriental», l'auteur signale la "*stylized olive branch*" désignant par là, en faisant une confusion, le motif de la «chaînette» bien connu dans l'art hellénistique (cf. Ph. Bruneau, op. cit., pp. 53–54). Sur ces motifs empruntés à l'art local, cf. M. Avi-Yonah, Oriental Elements in the Art of Palestine in the Roman and Byzantine Periods, II, dans: Quarterly Dep. Antiq. Palestine, XIII (1948), pp. 149–151, 159–165, figg. 26, 51–64 et pl. XLIV, 1 (pour la guirlande végétale); III, dans: Quarterly Dep. Antiq. Palestine, XIV (1950), pp. 58–75 et pll. XVIII, 11; XXII, 6 (pour le motif des cercles sécants déterminant des rosaces); cf. aussi M. Avi-Yonah, Oriental Art in Roman Palestine (Rome, 1961), pp. 13–27 et pll. I, 1 et 2; II, 2; IV, 2.

[53] Y. Yadin, The Excavation of Masada, loc. cit., p. 55 et pl. 12 B; Id., Masada, op. cit., p. 128 et pl. p. 129.

[54] Cette mosaïque de Masada est particulièrement intéressante comme témoignage du processus d'assimilation d'éléments locaux, voire populaires, par un art de grande culture mais importé. Cette synthèse au niveau artistique est aussi le reflet des influences réciproques que pouvaient exercer l'un sur l'autre des groupes d'origine sociale ou religieuse très différente.

[55] Y. Yadin, The Excavation of Masada, loc. cit., p. 23 et pl. 4 B; Id., Masada, op. cit., p. 63 et pl.

[56] Id., The Excavation of Masada, loc. cit., p. 35; Id., Masada, op. cit., p. 85 et fig. p. 84.

sectile[57], se rencontre à l'origine exclusivement en Italie[58] où il caractérise précisément la fin du Ier s. avant et le début du Ier s. après J.-C.[59]. Il est un élément tout à fait typique de la mosaïque proprement romaine et n'est connu en Orient nulle part ailleurs qu'à Masada. Son utilisation sur ce site implique donc presque nécessairement la présence d'artisans venus de Rome. Cette présence en fait n'étonne guère puisque l'on sait par Flavius Josèphe que, malgré les réticences de ses concitoyens, Hérode s'était attaché, depuis son séjour à Rome en 40/39, à introduire en Palestine les principales créations de l'architecture romaine, théâtres et amphithéâtres en particulier[60]; l'édifice de thermes dont la cour était pavée d'une mosaïque à hexagones constitue précisément d'ailleurs l'un des plus anciens exemples, dans une province orientale, de thermes de conception purement occidentale[61]; pour la réalisation de cet ensemble, le souverain avait dû, selon toute vraisemblance, faire appel à un architecte de la capitale, venu d'Italie avec une équipe complète de divers techniciens. C'est ainsi que des mosaïstes œuvrant dans le répertoire romain ont pu travailler à Masada parallèlement à l'atelier local de tradition hellénistique. L'activité simultanée[62] de ces deux officines illustre bien en définitive le caractère à la fois oriental et «pro-romain» du souverain qu'était Hérode et ces quelques mosaïques en acquièrent, dès lors, indépendamment même de leur intérêt artistique, une réelle valeur de document historique.

b) Jérusalem

Les fouilles du quartier juif de l'antique Jérusalem ont également mis au jour, tout récemment (1969–1971 et 1974), plusieurs mosaïques d'époque hérodienne[63]

---

[57] A Ostie: G. Becatti, Mosaici e pavimenti marmorei = Scavi di Ostia, IV (Rome, 1961), n° 27 p. 20 et pl. V.

[58] A Pompéi: M. E. Blake, The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire, dans: Mem. Amer. Acad. Rome, VIII (1930), pp. 108–109 et pll. 26,4; 27,2; 32,1; à Aquileia: Ead., op. cit., pl. 37,7; à Alba Fucens: F. de Visscher et J. Mertens, Alba Fucense. Notizie sommarie sugli scavi eseguiti nel 1955, dans: Not. Scav. XI (1957), p. 169 et en particulier fig. 5, p. 166; à Ostie: G. Becatti, op. cit., n° 262, p. 132 et pl. XXI. – Le motif se rencontre en Occident jusqu'au IIe s.ap. J.-C.: cf. G. Becatti, op. cit., p. 132 et à titre d'exemple, à Sousse, cf. A. Ennabli, Maison aux banquettes ou à banquets à Sousse, dans: La mosaïque gréco-romaine, II (Paris, 1975), pll. XXVIII et XLII.

[59] M. E. Blake, op. cit., pp. 108–109.

[60] Flavius Josèphe, Ant. Iud., XV, 8, 1; XV, 9, 6; Bell. Iud., I, 21, 8.

[61] Y. Yadin, The Excavation of Masada, loc. cit., pp. 29–35, en particulier pp. 29 et 31; Id., Masada, op. cit., pp. 75–86. Dans toutes les autres salles des thermes, un pavement en *opus sectile* a remplacé la mosaïque à une époque encore indéterminée: ibid. p. 81.

[62] Ces ateliers ont pu aussi se succéder, le palais nord, les thermes publics et le palais ouest n'ayant pas été nécessairement construits tous exactement au même moment; le décalage de temps n'a pu être long toutefois, les trois édifices datant en tout cas du règne d'Hérode.

[63] N. Avigad, Excavations in the Jewish Quarter of the Old City, 1969–1971, dans: Jerusalem revealed. Archaeology in the Holy City 1968–1974 (Jérusalem, 1975), p. 46 et pl. II (couleurs); Encyclopedia of archaeological Excavations in the Holy Land, II (1976), p. 533 (photo couleurs): tapis en noir, blanc, rouge, à plusieurs bandes d'encadrement et méandres de svastikas dans le champ central; Jerusalem revealed, op. cit., fig. p. 130: mosaïque à décor

(pll. III, 3 et V, 1). Par leur composition, leur technique, leur chromatisme et leur répertoire (dents de scie, tresse, postes, méandre, rosace), ces pavements rappellent étroitement les mosaïques post-hellénistiques de Masada, attestant ainsi, puisqu'ils proviennent de maisons privées, que c'était bien là le style couramment répandu à l'époque; les autres mosaïques, de tradition romaine, ne peuvent donc s'expliquer que comme importation occasionnelle et limitée au palais du souverain lui-même.

3. I^er^ siècle de notre ère: Apamée

Au même titre que les fouilles de Masada et de Jérusalem, le dégagement de l'édifice «au *triclinos*» à Apamée a livré, pour l'étude des premières phases de l'histoire de la mosaïque romaine au Proche-Orient, un document particulièrement intéressant dont il convient de tenir compte ici. Appartenant à un état bien antérieur à la demeure des IV^e–V^e s., ce vaste tapis occupait, à l'angle nord–ouest de *l'insula*, une salle d'environ 9.20 × 10.80 m dont il entourait, tels les trois bras d'un Π, le bassin central. Le décor, d'une très grande simplicité, est constitué d'une série de carrés à motifs géométriques (jeux de losanges, de carrés et de triangles; rosace) en cinq couleurs (outre blanc/noir: saumon, jaune, sable), s'enlevant sur fond blanc à l'intérieur d'une double bordure, à intervalles plus ou moins réguliers.

Lors d'une première publication des sondages dans l'édifice, cette mosaïque avait été datée du II^e s. apr. J.-C. et plus précisément du règne d'Hadrien[63bis]. Or, il ne se trouve parmi les mosaïques d'Antioche attribuées à cette époque aucun parallèle qui vienne confirmer semblable datation. Aussi est-ce une chronologie assez différente que je proposerais aujourd'hui, à la lumière des confrontations qui s'établissent avec les pavements hérodiens de Palestine (pl. V, 2–3). Ceux-ci témoignent en effet non seulement d'une grande affinité d'esprit avec la mosaïque d'Apamée (caractère exclusivement géométrique; simplicité des motifs; nombre restreint des couleurs) mais fournissent même une comparaison très précise pour le motif de la rosace (ou six-feuilles), inscrite à Apamée dans un cercle, à Jérusalem dans un cercle de fuseaux, cercle chaque fois contenu lui-même dans un carré, dont les écoinçons sont garnis, dans les deux cas, de minuscules croisettes: l'effet d'ensemble est identique. C'est donc bien dans la tradition des mosaïques post-hellénistiques, telle qu'elle se manifeste en Palestine à l'époque hérodienne, que se situe la mosaïque d'Apamée; on lui attribuera dès lors une date certainement antérieure au II^e s. de notre ère, dans le courant du I^{er} s. en tout cas, sinon la pre-

---

de rosace déterminée par des fragments de cercles sécants. Pour l'ensemble de ces découvertes de Jérusalem, cf. en dernier lieu, Id., Archaeological Discoveries in the Jewish Quarter of Jerusalem. Second Temple Period (Jérusalem, 1976), pp. 15–16 et pl. coul.: des mosaïques du même style sont mentionnées à Jéricho, mises au jour lors de fouilles en 1973 et non encore publiées.

[63bis] C. Jourdain, Sondages dans l'insula «au triclinos», 1970 et 1971, dans: Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1969–1971, cit., pp. 129–132 et fig. 11 p. 133 (pour la date, cf. en particulier, p. 131 et n. 2).

mière moitié de celui-ci, avec quelque vraisemblance. La distance est assez longue en effet qui sépare encore ce pavement des plus anciens décors géométriques d'Antioche.

4. Avant 115: Antioche

S'il est vrai que les mosaïques étudiées jusqu'ici appartiennent, malgré la relative polychromie qui les caractérise[64], à la tradition hellénistique de la mosaïque-tapis, bichrome (éventuellement trichrome), à décor géométrique ou ornemental, comme celles d'Arsameia[65], tous les pavements qui seront examinés désormais dans la première partie de cette étude, et dont les plus anciens exemplaires proviennent d'Antioche, s'inscrivent eux dans la ligne de la mosaïque hellénistique polychrome à *emblemata* ou *pseudo-emblemata*, en d'autres termes à panneaux figurés illusionnistes, inspirés de modèles picturaux et insérés dans un cadre géométrique[66]. Ce type de mosaïque est bien attesté à partir du III^{e} s. avant notre ère dans la *koiné* hellénistique, tant à Alexandrie[67] qu'à Pergame[68], Délos[69] ou Palerme[70] et seul le hasard des découvertes explique leur absence jusqu'à la fin du I^{er} s. après J.-C. dans la documentation, pour les provinces ici envisagées.

Les plus anciennes mosaïques découvertes à Antioche appartenaient à des maisons qui furent détruites par le tremblement de terre de 115 après J.-C.[71]. Cette destruction fournit ainsi un terminus ante quem précis pour la datation des pavements; pour l'un d'entre eux, parmi les mieux conservés, l'on peut admettre de surcroît comme terminus post quem un autre tremblement de terre qui eut lieu sous Caligula, toutes les trouvailles de la couche immédiatement inférieure remontant au plus tard à l'époque augustéenne[72]. Ce pavement qui a donc toute chance d'être le plus ancien de la longue série trouvée à Antioche décorait le *triclinium* en T de la luxueuse maison à *atrium*: il était composé de cinq *emblemata* figurés, chacun pris dans un cadre de dents de scie (ou dents de scie et tresse) et séparés les uns des autres par un méandre ininterrompu, le tout englobé dans un double encadrement (postes et bande monochrome). Tout le pavement – *emblemata* et motifs géométriques – était conçu comme un ensemble et réalisé sur place[73], contrairement à ce que l'on a constaté pour la maison de Polyphème et Galatée dont les *emblemata* avaient été exécutés en atelier et ensuite insérés dans l'encadrement géométrique[74], comme c'était l'usage à l'époque hellénistique.

---

[64] L'on pourrait parler ici de « polychromie restreinte »: cf. Ph. Bruneau, Les mosaïques, op. cit., pp. 83–84.

[65] Cf. ci-dessus pp. 355–356.

[66] Ph. Bruneau, ibid., p. 39. Sur les différents styles de la mosaïque hellénistique, monochrome et polychrome, ibid., pp. 85–88. Sur les débuts de la mosaïque polychrome illusionniste ou *vermiculatum*, cf. H. Stern, Introduction au Colloque, dans: La mosaïque gréco-romaine, II (Paris, 1975), pp. 28–29.

[67] Bl. R. Brown, Ptolemaic Paintings and Mosaics and the Alexandrian Style (Cambridge Mass., 1957), n° 48–49, pp. 67–68 et pll. XXXVIII, XL, XLI 1, XLII 1.

[68] G. Kawerau et Th. Wiegand, Altertümer von Pergamon, V 1. Die Paläste der Hochburg (Berlin et Leipzig, 1930), pll. passim.

[69] Ph. Bruneau, Les mosaïques, op. cit., pp. 71–83 et 89.

[70] H. Stern, loc. cit., p. 29 et pl. IV, 2–3.

[71] D. Levi, op. cit., pp. 6 et 15–35, pll. I–V, XCIII–XCIV, CXLII a, CXLV–CXLVIII. L'examen de ces mosaïques sera volontairement rapide, ce paragraphe n'étant qu'une synthèse des pages de D. Levi à ce sujet.

[72] Ibid., p. 16.

Les sujets traités sont empruntés au répertoire mythologique traditionnel bien connu notamment par la céramique grecque et les peintures de Pompéi ou d'Herculanum: le jugement de Pâris[75] (pl. VI), le concours de boisson opposant Hérakles et Dionysos[76] (pl. VII), des personnages du thiase bacchique[77], Aphrodite et Adonis[78], Polyphème et Galatée[79], Psyché[80]. L'une des maisons n'a fourni par contre que des mosaïques à motifs apotropaïques: Héraklès enfant étouffant les serpents d'Héra, personnages difformes ityphalliques, oeil apotropaïque[81]. Les motifs géométriques, polychromes comme les panneaux, caractérisés par une grande simplicité, disposés en bandes d'encadrement successives ou en motifs couvrants, trouvent des comparaisons précises dans le répertoire de la mosaïque géométrique occidentale en noir et blanc: tresse à deux ou trois brins parfois comprise entre deux bandes de postes (à l'endroit que pouvait occuper le méandre dans les mosaïques de Délos[82]); méandres; dents de scie; cercles sécants avec croisette centrale; solides en perspective; jeux de losanges, triangles et carrés déterminant le plus souvent un motif d'étoiles à quatre pointes; rosaces; losanges inscrits; noeuds de Salomon; semis de croisettes et quadrillage diagonal sur fond blanc[83]. Le décor végétal[84] – guirlande complexe de feuilles et de fruits (vigne et lierre), sur fond noir, avec animaux (petits rongeurs et oiseaux) et masques; ou rinceau d'acanthe également sur fond noir – n'est pas absent non plus du répertoire de cette période ancienne de la mosaïque romaine orientale qui évoque à bien des égards, tant par le colorisme délicat, le choix des sujets, la composition des tableaux à personnages souvent nombreux, l'esprit narratif qui les anime, le souci du détail descriptif qui les caractérise que par la simplicité du décor géométrique, certaines fresques contemporaines de Pompéi, très imprégnées encore, elles aussi, des modèles hellénistiques dont elles découlent.

---

[73] Ibid., p. 15.

[74] Ibid., p. 25.

[75] Pour l'étude iconographique du thème, ibid., pp. 16–21 et pll. I b, CXLV–CXLVI.

[76] Ibid., pp. 21–24 et pl. I a; pour une bonne photographie en couleurs, cf. G. M. A. Hanfmann, Roman Art (New York, 1964), pl. XXI. – Le thème même du Concours, rarement illustré si l'on en croit D. Levi (ibid., pp. 21–22: "*among the numerous monuments which represent the two gods gaily enjoying themselves and getting tipsy, those which unquestionably illustrate the contest itself are extremely rare*"), apparaît à nouveau à Antioche (ibid., pp. 156–159 et pll. XXX–XXXII) sur une mosaïque d'époque sévérienne, ainsi qu'à Apamée sur un pavement du IV^{e} s. (J. Balty, Une nouvelle mosaïque du IV^{e} s. dans l'édifice dit «au triclinos» à Apamée, dans: Ann. arch. ar. syr., XX [1970], p. 83 et fig. 4).

[77] D. Levi, op. cit., pll. CXLVII–CXLVIII.

[78] Ibid., pp. 24–25 et pll. II a et CXLII a.

[79] Ibid., pp. 25–28 et pll. II b–c et III.

[80] Ibid., pp. 34–35 et pll. V a et XCIV a.

[81] Ibid., pp. 28–34 et pll. IV et XCIII.

[82] Ph. Bruneau, Les mosaïques, op. cit., n^{os} 195, figg. 156–158 et pp. 224–226; 210, figg. 168 et 174, pp. 234–239.

[83] Pour l'étude approfondie de ces motifs: D. Levi, op. cit., pp. 373–376 et pll. XCIII–XCIV.

[84] Ibid., pp. 491–492.

5. Époque d'Hadrien: Antioche

Deux ensembles de mosaïques ont pu être datés, grâce aux trouvailles de céramique et de lampes, de la phase de reconstruction immédiatement postérieure au tremblement de terre de 115 après J.-C. Le premier[85], qui ornait un *triclinium* en T, se compose d'une grande scène marine – figurant Océan et Thétis[86] (pl. VIII) dans un décor de poissons et de plantes aquatiques – à laquelle fait suite une des plus anciennes représentations de Calendrier romain[87], comportant les figures allégoriques des douze Mois disposées en cercle autour d'un médaillon central aujourd'hui détruit – sans doute une tête d'Eniautos-Annus – et, dans les angles de la composition, les bustes des Saisons. Dans la même demeure, le pavement du corridor présente, entourant la silhouette très animée d'un pêcheur nègre[88], plusieurs panneaux géométriques dont l'intérêt très particulier apparaîtra mieux ci-dessous, à la lumière d'une analyse de tout le répertoire de l'époque. Une autre maison, plus petite, celle du Dionysos ivre[89], fournit un des premiers exemples conservés, à Antioche, d'un type *d'emblema,* aux dimensions relativement réduites, à deux ou trois personnages sur fond blanc uni, presque sans décor, dont la fortune sera considérable par la suite, au cours du III^e^ s. surtout.

Sur la base de comparaisons – pour les motifs ornementaux et le style des figures –, un petit nombre d'autres mosaïques, souvent fragmentaires, sont rattachées par D. Levi à ce premier groupe bien daté: ce sont essentiellement celles qui ornent les maisons du Thiase bacchique[90], des Adieux de Briséis[91], de la Cérémonie isiaque[92] et de Comus[93]. De cet ensemble se dégage indéniablement une impression de très grande unité. Le répertoire géométrique[94], encore proche de celui du I^{er} s., se caractérise toujours par sa simplicité et sa fidélité aux motifs traditionnels: dents de scie, tresses à deux ou trois brins, postes, carrés et losanges inscrits, rosaces à quatre ou six pétales, cercles sécants, étoiles à quatre pointes, semis de croisettes et quadrillages diagonaux; les postes restent favoris pour les bandes d'encadrement, spécialement dans la disposition en deux rangs, de part et d'autre d'une tresse, d'un ruban ondé (motif nouveau à Antioche, et dont la vogue ne se démentira plus) ou d'une succession de perles et pirouettes (motif bien attesté dès l'époque hellénistique). Proches des solides en perspective, sont également utilisés les denticules en relief qui deviendront fréquents par la suite et qui annoncent déjà pour l'esprit ces imitations d'architecture de plafonds dont les exemples sont nombreux dans la mosaïque aux époques antonine et sévérienne.

---

[85] Ibid., pp. 36–40; pour la datation, p. 36 et n. 3.

[86] Ibid., pp. 38–39 et pll. V b – VI et CXLIX a. Pour une analyse stylistique de la figure d'Océan, cf. W. Dorigo, Pittura tardoromana (Milan, 1966), p. 54.

[87] D. Levi, op. cit., pp. 36–38 et pl. V b.

[88] Ibid., pp. 39–40 et pl. VII a.

[89] Ibid., pp. 40–45 et pl. VII b.

[90] Ibid., pp. 45–46 et pl. VII c.

[91] Ibid., pp. 46–49 et pl. VIII a.

[92] Ibid., pp. 49–50 et pl. VIII b et XCIV b.

[93] Ibid., pp. 50–54 et pll. VIII c, XCIV c et CL b.

[94] Ibid., pp. 377–383. D. Levi englobe dans l'étude de ce répertoire de l'époque d'Hadrien quelques autres mosaïques encore, à décor essentiellement géométrique, découvertes dans les niveaux inférieurs d'autres maisons (maison du Phénix, niv. inf.: ibid., p. 54 et pl. IX a; maison de Gê et des Saisons, niv. inf.: ibid., p. 55 figg. 17–18; maison en DH 25–L: ibid., p. 56 figg. 19–20 et pp. 379–380). La mosaïque en DH 25–L présente un décor géométrique plus riche et plus élaboré que celui des autres pavements d'époque hadrianique:

Au sein de ce répertoire parfaitement classique se fait jour cependant – timidement il est vrai – la tendance à une désagrégation des motifs et des couleurs qui s'affirmera surtout à partir des Sévères et aboutira dès la fin du III^{e} s. à l'éclosion d'un style nouveau, que D. LEVI a appelé «arc-en-ciel» (*"rainbow style"*) et dont le développement atteindra son plein épanouissement dans le courant du IV^{e} s. Trois petits panneaux carrés – disposés parmi d'autres, carrés et rectangulaires, à motifs traditionnels, semis de croisettes, rosettes ou solides en perspective – offrent, dans le corridor du pêcheur nègre (maison du Calendrier) le témoignage d'une des plus anciennes tentatives, complètement isolée et sans survivance immédiate, dans le sens d'une décomposition de la couleur: lignes diagonales de tesselles posées sur la pointe en dégradé de couleurs et série de carrés posés sur la pointe, les uns dans les autres, eux-mêmes faits de tesselles posées sur la pointe, également en dégradé de couleurs[95]. Ce motif tout simple atteste une réelle prise de conscience par l'artisan des effets proprement mosaïstiques qu'il pouvait tirer de l'utilisation même des tesselles, à une époque où l'on n'avait jusque-là recherché que des effets picturaux; sans doute valait-il bien d'y insister ici.

A l'exception de la belle figure ailée dans laquelle D. LEVI reconnaît Κῶμος, divinité des Banquets citée dans les descriptions de tableaux de Philostrate l'Ancien[96], et de l'illustration du Calendrier romain[97], les thèmes sont empruntés au même répertoire traditionnel qu'utilise aussi la mosaïque romaine d'Occident (africaine notamment): scènes dionysiaques, marines, isiaques ou homériques. Le style et la composition sont empreints d'un grand classicisme, non exempt parfois d'une certaine froideur; les figures, solidement structurées, sont statiques et

---

combinaisons d'étoiles à huit losanges et de carrés, lignes de triangles superposés, bouclier de triangles curvilignes, motifs surtout répandus à l'époque sévérienne et qui ont persisté dans la deuxième moitié du III^{e} s. (cf. ci-dessous pp. 394–395). En admettant même que l'on puisse hésiter à associer étroitement ce pavement au groupe de ceux des maisons sévériennes en raison d'une plus grande simplicité dans l'ornementation, il me semblerait cependant préférable, en l'absence de tout critère archéologique justifiant une datation si haute, d'y voir une mosaïque de la fin et non du milieu du II^{e} s.

[95] Ibid., p. 378.

[96] Ibid., pp. 52–54. – Signalons une autre personnification de Κῶμος (figure masculine, torse nu et sans ailes) dans la mosaïque des Noces de Thétis et Pélée, provenant de Shahba-Philippopolis et conservée au musée de Soueida (cf. ci-dessous p. 424–425).

[97] Ibid., p. 38.

sculpturales, souvent en position oblique; les visages ont un contour bien défini, les traits – en particulier les yeux – en sont délicatement mais clairement dessinés; les ombres ne sont pas excessives et ne servent qu'au rendu nuancé des surfaces; on dira, avec D. Levi, que le classicisme hadrianique atteint ici un parfait équilibre dans l'usage de la ligne et de la couleur[98].

6. Époque d'Hadrien: la mosaïque de Malibu (Californie)

Tous ces caractères se retrouvent précisément sur une mosaïque du Musée J. Paul Getty à Malibu publiée récemment[99] (pl. IX). Ce pavement, malheureusement privé de son encadrement géométrique (l'on en devine seulement une rangée de dents de scie), fournit une nouvelle évocation de l'épisode du départ de Briséis, tiré de l'Iliade[100]: la jeune fille, dont seule une partie de la tête subsiste, est déjà représentée aux côtés des deux hérauts venus pour l'emmener tandis qu'Achille, assis au premier plan, entouré de Patrocle et de Phénix, médite appuyé sur sa lyre. Le thème est déjà attesté sur la céramique et surtout connu par une fresque de Pompéi. Mais il sortirait du cadre de cet article de reprendre l'analyse purement iconographique de la scène et le problème du modèle qu'elle reproduit, problème par ailleurs fort bien étudié[101].

On tentera seulement ici de replacer cette mosaïque dans le contexte artistique dont elle est privée aujourd'hui[102]. En effet, outre les caractères stylistiques généraux qui la définissent comme une œuvre de l'époque d'Hadrien, elle présente d'étroites ressemblances avec certains pavements contemporains d'Antioche. Ainsi, les têtes d'Achille et de Patrocle sont très proches, par leur structure d'ensemble et le détail des traits, de la *Tropé Eariné* de la maison du Calendrier[103] et l'affinité que l'on note – tout particulièrement dans le traitement identique des mèches de cheveux – entre la tête de Phénix et celle d'Océan de cette même maison du Calendrier[104] est si frappante qu'elle pourrait bien assurer, selon nous, l'appartenance des deux œuvres à un même atelier d'Antioche. Le choix du thème de Briséis, illustré deux autres fois dans cette même ville[105] – dont une à l'époque d'Hadrien encore – constitue un argument de plus en faveur de cette thèse.

---

[98] Sur le style de l'époque d'Hadrien, ibid., pp. 526–529.

[99] C. Vermeule et N. Neuenburg, Catalogue of the Ancient Art in the J. Paul Getty Museum (s. l., 1973), n° 110, p. 51 et pl. 110; V. von Gonzenbach, Ein neues Briseïsmosaik, dans: La mosaïque gréco-romaine, II (Paris, 1975), pp. 401–408 et pll. CXCIII–CXCV; pour une photo en couleurs, cf. H. Lattimore, Greek and Roman Antiquities, dans : The J. Paul Getty Museum (Malibu, 1975), p. 51.

[100] Homère, Iliade, I, 327–348.

[101] D. Levi, op. cit., pp. 47–49; V. von Gonzenbach, loc. cit., pp. 403–408.

[102] Nous ne faisons qu'apporter dans ce domaine quelques précisions supplémentaires: des suggestions avaient été avancées déjà (C. Vermeule et N. Neuerburg, op. cit., p. 51: région d'Antioche, II^e s.; V. von Gonzenbach, loc. cit., pp. 401 et 407: milieu du II^e s.; atelier d'Orient).

[103] D. Levi, op. cit., pl. V b.

[104] Ibid., pll. VI b et CXLIX a.

[105] Ibid., pp. 46–49, pl. VIII a; p. 196, pl. XLIII c (maison d'Aion: ci-dessous p. 393).

7. Époque d'Hadrien: le Dionysos de Byblos

C'est aussi à l'époque d'Hadrien que D. LEVI attribue une mosaïque bien connue de Byblos, trouvée dans l'*orchestra* du théâtre romain et présentant, dans un triple encadrement (de l'extérieur vers l'intérieur: rinceau assez stylisé, tresse, dents de scie), un buste de Dionysos coiffé de la *mitra*[106] (pl. XI). Ces motifs ornementaux ne sont pas suffisamment caractéristiques d'une époque déterminée pour fournir un élément de discussion. Mais vu la solidité de construction de la tête et du buste, le rendu délicat des traits, l'absence d'effets trop appuyés de clair-obscur, compte tenu aussi de l'intensité de l'expression totalement exempte encore du caractère pathétique qui marquera la fin de l'époque antonine et l'époque sévérienne, une datation dans la première moitié du II^e^ s. semble pleinement justifiée. Or, le théâtre lui-même ne peut être antérieur, semble-t-il, au deuxième quart du III^e^ s. puisqu'on a trouvé précisément dans les fondations de la *cavea* des monnaies de Septime Sévère, Caracalla et Élagabale[107], et il paraît d'un autre côté difficile, en dépit de ce que l'on sait de la permanence des modèles et du conservatisme de certains ateliers[108], de voir dans ce Dionysos si classique une œuvre du III^e^ s. Par ailleurs, le terminus post quem fourni par les monnaies semble bien se rapporter à la construction même du théâtre et non à d'éventuels remaniements[109]. Il faut donc bien supposer que la mosaïque appartenait en réalité à un édifice antérieur détruit et qu'elle fut, au moment où l'on décorait le théâtre, insérée au centre de l'*orchestra*, comme un tableau qu'on voulait garder dans un haut-lieu de la culture, en raison sans doute de sa valeur artistique et de son ancienneté. L'hypothèse trouverait une confirmation dans la différence de qualité que l'on note entre cet *emblema* et le tapis uniformément blanc bordé de noir, d'exécution grossière, qui couvre le reste de l'*orchestra*[110]. La solution proposée tiendrait compte à la fois, pour cette datation, de l'apport du critère stylistique et des exigences du critère archéologique[111].

---

[106] D. LEVI, op. cit., pp. 526–528 et fig. 198; cf. aussi M. DUNAND, Fouilles de Byblos, II (Paris, 1954), p. 42 et pl. II, 3; M. CHÉHAB, Mosaïques du Liban = Bull. Mus. Beyrouth, XIV–XV (Paris, 1957–1959), pp. 9–10 et pl. I; ID., Les caractéristiques de la mosaïque au Liban, dans: La mosaïque gréco-romaine, I (Paris, 1965), p. 334 et fig. 1.

[107] M. DUNAND, op. cit., pp. 48 et 95 (n° 7401).

[108] Sur ces problèmes, cf. PH. BRUNEAU, Perspectives sur un domaine encore mal exploré de l'art antique, dans: Bull. corr. hell., LXXIX (1966), pp. 711–712 et 719–721.

[109] C'est sans doute précisément la difficulté que suscite l'important décalage chronologique entre la date proposée pour la mosaïque et le terminus post quem fourni par les monnaies qui a amené certains auteurs à supposer différentes phases dans la construction du théâtre (E. FRÉZOULS, Recherches sur les théâtres de l'Orient syrien, dans: Syria, XXXVI [1959], p. 226 et tableau p. 228; M. CHÉHAB, op. cit., p. 10) mais la présence des monnaies dans les fondations mêmes de l'édifice ruine d'emblée l'hypothèse d'un état antérieur (cf. M. DUNAND, op. cit., p. 48).

[110] M. DUNAND, op. cit., p. 42 (où l'auteur insiste précisément sur l'irrégularité des tesselles et le caractère grossier de la mosaïque par opposition à la finesse du tableau central).

[111] On reviendra ci-dessous sur le problème des critères de datation. Cf. déjà PH. BRUNEAU, Perspectives, loc. cit., pp. 719–724.

8. Époque antonine: Antioche

L'absence de tout critère archéologique pour la datation des mosaïques de l'époque antonine à Antioche a amené D. Levi à fonder sa classification chronologique sur un examen plus exclusivement stylistique.

L'art des Antonins étant bien connu par ailleurs – dans le domaine de la sculpture surtout mais aussi dans celui de la peinture et de la mosaïque[112] – il était relativement aisé en effet d'en dégager les caractères essentiels: virtuosité dans l'emploi de l'ombre et de la lumière, visant tout à la fois à des effets de volume et de mouvement; distribution des couleurs non plus en petites touches accessoires comme dans la peinture flavienne, mais en larges masses passant insensiblement de l'une à l'autre ou violemment opposées – subordonnées à l'effet d'ensemble; accentuation de la vivacité du mouvement dans les scènes d'action; participation plus évidente des figures à cette action même, par des attitudes plus vivantes et une expression plus intense du regard[113]. Toutes ces tendances, qui mèneront progressivement au baroque sévérien, caractérisent également en propre certains pavements d'Antioche dont l'appartenance à la période antonine ne fait dès lors aucun doute. La belle figure de femme assise, tourelée, personnifiant la Cilicie[114] (pl. X,1), est particulièrement suggestive à cet égard, par l'utilisation d'un clair-obscur très élaboré pour le rendu du drapé du vêtement et du modelé du visage et par l'accentuation accrue de l'expression, dans la torsion du cou et la tension du regard. Les deux bustes de fleuves (Pyramos et Tigris), enfermés dans des médaillons, qui complètent la décoration de cette maison de Cilicia, à Séleucie[115], offrent une illustration tout aussi claire de l'évolution qui affecte à ce moment le traitement de la chevelure et de la barbe, où le détail de chaque mèche n'est plus individuellement indiqué, comme c'était le cas pour la figure d'Océan (maison du Calendrier), mais où l'impression du volume des cheveux et de leur souplesse est produite par des jeux de lumière et de couleurs à l'intérieur d'une masse unique. Les mêmes traits, peut-être légèrement plus accentués encore, se retrouvent aussi dans le Narcisse à la source, qui orne le *triclinium* d'une maison d'Antioche[116]. C'est précisément dans une admirable figure de Saison de cette même demeure que se saisit le mieux la parfaite synthèse entre la pureté des lignes, la fermeté des contours et, d'autre part, les effets de couleurs et de *sfumato*; la torsion du cou et l'inclinaison de la tête font désormais partie intégrante de ce style[117] (pl. XI,2).

---

[112] D. Levi, op. cit., pp. 529–536 (mosaïques citées à titre de comparaison: mosaïque signée Aspasios à Lambèse; mosaïque en noir et blanc, figurant le triomphe de Poséidon, aux thermes antonins d'Ostie; mosaïque des thermes d'Otricoli, conservée au Vatican; mosaïque de la Villa Antonine à Genazzano; mosaïque à scènes dionysiaques de Djemila-Cuicul).

[113] Ibid., p. 532.

[114] Une inscription, Κιλικία, la désigne; il en est de même pour les deux bustes de fleuves (Πύραμος et Τίγρις) qui complètent le tapis. Dans le cas des personnifications géographiques (provinces, villes, fleuves ou rivières), l'inscription est en effet indispensable (et se rencontre toujours) puisque le schéma iconographique n'est spécifique que d'une catégorie de personnifications mais ne permet pas de distinguer les différentes individualités à l'intérieur de cette catégorie. Quand il s'agit de l'illustration d'un mythe ou d'un épisode homérique p. ex., il est très rare que des inscriptions identifient les personnages, du moins aux deux premiers siècles de notre ère. A partir du IIIe s., les inscriptions apparaissent plus fréquemment sans que l'on puisse cependant parler d'une règle générale; on se demandera toutefois s'il s'agissait là simplement d'une mode ou si les inscriptions étaient réellement devenues nécessaires à la compréhension des scènes. Quand se répand à la fin du IIIe s., et surtout au IVe s., le goût des allégories (personnifications d'idées abstraites), l'identification par une inscription est de règle. – Sur les personnifications de villes et de provinces, cf. J. M. C. Toynbee, The Hadrianic School (Cambridge, 1934), pp. 7–23.

[115] Sur la maison de Cilicie, cf. D. Levi, op. cit., pp. 57–59, 532 et pll. IX b–d, XCV.

Outre quelques mosaïques isolées – et le plus souvent géométriques[118] –, deux ensembles importants sont encore datés par D. Levi de cette période: la maison du Pavement rouge (qui ne comporte pas moins de six salles ornées de mosaïques)[119] et celle du Triomphe de Dionysos (avec *triclinium* en T)[120].

Dans le choix des thèmes, on ne notera guère de changement par rapport aux époques antérieures; le répertoire mythologique demeure le plus exploité (Méléagre et Atalante, Phèdre et Hippolyte, Io et Argos, Adonis et Aphrodite); quant aux figures de Cilicia – dérivée de la Tyché d'Eutychidès[121] – et des fleuves, si elles constituent bien pour la région d'Antioche le premier témoignage de ce goût des personnifications d'éléments géographiques (provinces, villes, fleuves), elles n'en remontent pas moins pour leur origine à l'époque hellénistique et ne peuvent donc être considérées comme une innovation.

Sur le plan du décor[122] se manifeste un goût de plus en plus affirmé pour les éléments en relief tels que solides en perspective et denticules; c'est la même tendance d'ailleurs qui se fait jour dans les transpositions sur le sol de décors de plafonds entiers[123], dont les caissons sont très fidèlement imités en mosaïque par des dégradés subtils donnant la parfaite illusion du relief; il en est ainsi des petits caissons hexagonaux de la maison de Cilicia (les losanges et carrés inscrits de la bordure acquièrent eux aussi un relief inhabituel), des larges caissons rectangulaires ou carrés des maisons du Pavement rouge et du Triomphe de Dionysos où l'impression de relief est produite non par des dégradés de couleurs mais par l'emploi, comme éléments de séparation entre les divers panneaux, de denticules ou de solides en perspective. Cette tendance au relief – aberrante dans un pavement – est assurément un des traits les plus marquants du décor géométrique d'époque antonine; allant en s'accentuant, elle atteindra avec les compositions baroques de l'époque sévérienne le point culminant de son développement.

---

[116] Ibid., pp. 60–66, 532 et pll. X, CXLIX b.

[117] Ibid., p. 532.

[118] Ibid., pp. 66–67 et pll. XCIV d–e, CLXXVIII b; pp. 90–91 et pll. XV a, CLXXVIII c; p. 105 et pll. XCVII a–d, CLXXVIII d.

[119] Ibid., pp. 68–89, 533–535 et pll. XI–XIV, XCVI, CLXXVIII a, CLXXXII b.

[120] Ibid., pp. 91–104, 534–535 et pll. XV b–c, XVI, CL c, CLI a.

[121] Ibid., p. 58.

[122] Ibid., pp. 380–388.

[123] Il semble bien que la mosaïque du Calendrier (cf. ci-dessus p. 363), vu sa composition circulaire et sa bordure à faux caissons, puisse être considérée déjà comme un premier exemple, à Antioche, d'imitation de plafond: J. Lassus, La mosaïque romaine. Organisation des surfaces, dans: La mosaïque gréco-romaine, II, cit., p. 334 et, pour les transpositions de plafonds en général, pp. 333–335. Sur cette question, cf. aussi D. Levi, op. cit., p. 57 et n. 1.

9. Époque sévérienne: mosaïque de Mas'udiye

Un document assez exceptionnel dans l'histoire de la mosaïque fournit pour l'époque sévérienne un important point fixe: mettant en scène une imposante figure de l'Euphrate couronné de roseaux, appuyé sur une corne et tenant une rame, étendu entre les personnifications de la Syrie et de la Mésopotamie (pl. XII,1), le pavement, découvert à Mas'udiye[124], sur la rive orientale de l'Euphrate, en Mésopotamie[125], porte un cartouche dont l'inscription, en blanc sur fond noir, mentionne à la fois le sujet du tableau (Βασιλεὺς Ποταμὸς Εὐφϱάτης), le nom de l'artiste (Εὐτυχῆς Βαϱναβίωνος ἐποίει), répété en syriaque[126], ainsi que la date d'exécution du travail (θλφ = 539 de l'ère des Séleucides, c'est à dire 227/228 de notre ère)[127]. Trois bandes successives à décor géométrique encadrent l'*emblema* central: de l'extérieur vers l'intérieur, un alignement de postes, une tresse à deux brins et, nettement plus large que les bandes précédentes, une nouvelle sorte de tresse, assez lâche, déterminant une série de médaillons à décor varié où le motif de la rosace semble dominant[128]. Chacun des brins, très épais, de cette dernière tresse est constitué d'un bandeau arc-en-ciel (ou câble), motif qui deviendra tout à fait courant au IV^{e} s. en alternance avec la tresse à deux brins[129]. Fait d'une série de lignes de tesselles posées sur la pointe, en un dégradé – de l'extérieur vers le centre – qui vise à la décomposition de la couleur, le bandeau arc-en-ciel est à ce point l'élément le plus caractéristique de la tendance décorative nouvelle qu'il a généralement servi, depuis D. Levi, à la désigner (*"rainbow style"*). Aussi longtemps que l'on disposait les tesselles en lignes les unes à côté des autres, on déterminait des traits ou des surfaces colorées, nets et parfaitement isolés; en plaçant par contre les tesselles sur la pointe, l'on a créé une impression visuelle toute différente, où les couleurs se fondent insensiblement l'une dans l'autre. La tendance à la décomposition naît donc, on l'a vu déjà[130], de la prise de conscience progressive des possibilités propres de la mosaïque, inhérentes à la nature même et à la forme du matériel utilisé.

---

[124] M. von Oppenheim et H. Lucas, Griechische und lateinische Inschriften aus Syrien, Mesopotamien und Kleinasien, dans: Byz. Zeitschr., XIV (1905), p. 7 et n° 91, pp. 58–59 et pl. IV, figg. 21–22; Ch. Clermont Ganneau, Observations sur les «Inschriften aus Syrien» B.Z. t. XIV pp. 18–68, dans: Byz. Zeitschr., XV (1906), add. p. 712; Id., Recueil d'archéologie orientale, VII (Paris, 1906), pp. 231–232 et add. p. 398; J.-B. Chabot, Notes sur quelques monuments épigraphiques araméens, dans: Journal Asiatique, VII (1906), 2, p. 287; Fr. Cumont, Études syriennes (Paris, 1917), p. 250; D. Levi, op. cit., pp. 394–395, 540 et figg. 154 et 203.

[125] Sur cette province, de Septime Sévère à Dioclétien, cf. L. Dillemann, Haute Mésopotamie orientale et pays adjacents. Contribution à la géographie historique de la région, du V^{e} s. avant l'ère chrétienne au VI^{e} s. de cette ère (Paris, 1962), pp. 203–210.

[126] Il s'agit là d'une des rares signatures de mosaïstes connues dans l'antiquité: J. M. C. Toynbee, Some Notes on Artists in the Roman World (Bruxelles, 1951), p. 45; cf. aussi I. Calabi Limentani, Studi sulla società romana. Il lavoro artistico (Milan, 1958), p. 184 s.v.

[127] Les trois dernières lettres avaient été lues ΘΑΦ par le premier éditeur qui avait corrigé en ΘΑΨ, abréviation pour Θαψακηνός; l'artiste aurait été originaire de Thapsaque, ville également sur l'Euphrate, au sud de Raqqa: M. von Oppenheim et H. Lucas, loc. cit., p. 59; mais il s'agissait évidemment de la date de la mosaïque et il fallait donc lire ΘΛΦ, soit 539 de l'ère des Séleucides (= 227/228 de notre ère): Ch. Clermont Ganneau, loc. cit., add. p. 712; Id., op. cit., pp. 231–232; J.-B. Chabot, loc. cit., n. 2 p. 287; Fr. Cumont, op. cit., p. 250 et n. 3; D. Levi, op. cit., p. 394 reproduit l'interprétation de Chabot mais lit par erreur ΘΓΦ.

[128] D. Levi, op. cit., pp. 395 et 406; fig. 154 p. 395. – Cette sorte de tresse est appelée «tresse à deux brins, à oeillets» dans le 'Répertoire graphique', op. cit. (ci-dessous, n. 211), n° 205.

[129] A la synagogue d'Apamée (datée de 391), apparaît un autre exemple de tresse à oeillets, dont les éléments constitutifs sont précisément un bandeau arc-en-ciel et une tresse à deux brins (D. Levi, op. cit., fig. p. 426).

On a parfois cru que le bandeau arc-en-ciel était une invention des mosaïstes d'Antioche[131]; en réalité, l'origine (occidentale ou orientale?) de ce style et le moment même de sa première apparition sont malaisés à saisir. La mosaïque de l'Euphrate offre jusqu'ici le plus ancien exemple connu en Orient du bandeau proprement dit; il apparaît un peu plus tard, vers le milieu ou dans la deuxième moitié du III^e^ s., à Apamée[132]; par contre, ce n'est qu'à la Villa dite Constantinienne[133] qu'on le rencontre pour la première fois à Antioche[134]. Les premiers témoignages semblent, cependant plus nombreux et d'époque plus ancienne en Occident[135]. L'idée d'exploiter dans ce sens les possibilités offertes par les tesselles et, en quelque sorte, d'en jouer a fort bien pu naître simultanément en diverses régions et ne constituer pendant un certain temps que des manifestations individuelles éparses, avant de devenir véritablement un style, répondant à la tendance profonde d'une époque. Il n'était peut-être pas inutile d'aborder ici le problème de ce style arc-en-ciel, la mosaïque de Mas'udiye offrant pour l'Orient le premier exemple daté — et d'ailleurs le seul pour cette époque — de ce type de bandeau.

Au-delà du pavement figurant l'Euphrate, une seconde mosaïque, à décor uniquement géométrique, présentait une succession d'étoiles à huit losanges, à l'intérieur d'un large encadrement à caissons, faits de carrés et de rectangles. Les losanges composant l'étoile sont eux-mêmes décorés de losanges en perspective selon un schéma que l'on retrouvera à Antioche. Dans les rectangles sont inscrits des losanges, eux-mêmes décorés de cercles; les carrés comportent également des cercles; les cercles enferment le plus souvent des rosaces. Un troisième pavement, à quadrillage diagonal, faisait suite aux deux premiers[136].

---

[130] Cf. ci-dessus p. 364.

[131] C. R. Morey, Early Christian Art. An Outline of the Evolution of Style and Iconography in Sculpture and Painting from Antiquity to the eighth Century (Princeton, 1942), p. 110; cf. aussi D. Levi, op. cit., p. 406.

[132] Sur cette mosaïque, cf. ci-dessous pp. 413–415.

[133] Fr. Baratte — que je remercie très vivement ici pour son information amicale — a pu déterminer tout récemment qu'il n'y avait jamais eu, semble-t-il, de monnaie de Constantin sous le pavement de cette maison, ni dans son béton . . . On en est donc réduit, comme dans la plupart des cas, à une datation stylistique: pour différentes raisons que j'exposerai dans la deuxième partie de ce travail (ANRW, III), je crois qu'on peut néanmoins maintenir la date de cet ensemble dans la première moitié du IV^e^ s.

[134] D. Levi, op. cit., p. 416 et pl. LVIII a.

[135] Ibid., pp. 406–407.

[136] Ibid., fig. 154, p. 395.

Outre son importance toute particulière dans le problème du bandeau arc-en-ciel, l'ensemble de Mas'udiye permet, par le style de son *emblema* et la variété de son ornementation, de définir avec précision certains des traits essentiels de la mosaïque sévérienne. Du contraste violent entre les zones d'ombre et de lumière se dégage ici, de la figure même du dieu-fleuve, une impression de force dramatique; la musculature puissante est véritablement modelée par les effets de clair-obscur. Un éclairage brutal, accentuant les ombres, donne aux physionomies une expression de tension pathétique; la masse sombre et compacte de la chevelure, où n'apparaît plus le détail des mèches, renforce la luminosité du visage lui-même, entièrement dominé par de grands yeux au regard légèrement oblique, perdu dans une profonde méditation; les commissures tombantes de la bouche ne font, elles aussi, que renforcer cet air d'intense tristesse qu'à juste titre D. LEVI retrouve sur les visages d'apôtres de la Catacombe des Gnostiques[137]. L'implantation quasi frontale des figures dans l'espace[138] est également caractéristique et n'est pas sans rappeler divers groupes de l'arc de Leptis où la présentation de face des personnages est une règle presque constante[139]. Sur le plan du décor géométrique, on soulignera essentiellement la présence d'étoiles à huit losanges, motif attesté sans doute dès le II^e^ s. en Occident[140] mais qui semble, si l'on en juge du moins par les témoignages conservés, se répandre en Orient surtout à l'époque sévérienne[141]. Un dernier point mériterait qu'on y insiste, c'est le caractère en définitive très classique de cette mosaïque, dans une province annexée à l'Empire depuis peu[142] et où l'influence de la civilisation parthe demeurait prépondérante, ainsi qu'en témoigne l'ensemble des mosaïques d'Édesse – voire Doura, pour la peinture –, presque totalement étranger à la tradition gréco-romaine[143].

10. Époque sévérienne: Antioche

Les caractères stylistiques définis comme typiquement sévériens par l'analyse du pavement de Mas'udiye se retrouvent à Antioche dans un groupe assez important de mosaïques dont l'appartenance à cette même période est d'ailleurs confirmée par d'autres arguments encore.

---

[137] Ibid., p. 540.

[138] C'est sans doute à l'influence de la civilisation parthe que l'on attribuera cette présentation frontale des personnages, qui n'est pas sans rappeler les ensembles d'Édesse ou de Doura (pour Édesse, cf. ci-dessous pp. 387–390.

[139] Cf., en particulier, la scène de triomphe où Septime Sévère apparaît avec ses deux fils debout sur un quadrige, tous trois en position absolument frontale, comme d'ailleurs aussi la plupart des assistants; cf. R. BARTOCCINI, L'arco quadrifronte dei Severi a Lepcis, dans: Afr. Ital., IV (1931), figg. 73–75; R. BIANCHI BANDINELLI, E. VERGARA CAFFARELLI et G. CAPUTO, Leptis Magna (Vérone, 1964), pp. 67–70 et pll. 25–48. Pour la frontalité sur les monuments sévériens, cf. toujours essentiellement, L. BUDDE, Die Entstehung des antiken Repräsentationsbildes (Berlin, 1957), pp. 15–16 et pl. 39 et L. FRANCHI, Ricerche sull'arte di età severiana in Roma = Studi Miscellanei, 4 (Rome, 1964), pp. 37–45.

[140] D. LEVI, op. cit., pp. 393–394.

[141] Cf. ci-dessous pp. 376–377.

[142] L. DILLEMANN, op. cit., p. 195.

[143] Sur les mosaïques d'Édesse, cf. ci-dessous pp. 387–390.

La très belle tête de Thétis[144] (pl. XII,2) du portique d'Achille (maison des Portiques, à Séleucie[145]) rappelle d'assez près – avec une schématisation moindre et plus de *sfumato* toutefois – les personnifications de provinces de la mosaïque de l'Euphrate: les zones d'ombre et de lumière (chevelure et visage p. ex.) s'opposent violemment; le regard est oblique et tendu, dans une expression de tristesse que renforce encore le dessin de la bouche[146]. Une autre comparaison, à propos d'une mosaïque de la même maison, vient du reste confirmer l'hypothèse de la datation sévérienne: les figures d'athlètes du Corridor du Pentathlon (pl. XVIII,1) suscitent en effet par le réalisme brutal de leur corps musclé et de leur face épaisse la confrontation immédiate avec celles des Thermes de Caracalla à Rome[147]; elles évoqueraient même sans difficulté par la bestialité de l'expression certains portraits de Caracalla lui-même[148] . . .

La mosaïque d'Iphigénie à Aulis[149], sous laquelle restait prise dans le ciment une monnaie du règne de Marc Aurèle[150], présente elle aussi d'indéniables caractères sévériens non seulement dans l'utilisation généralisée du clair-obscur ou l'expression pathétique des visages – la tête de Clytemnestre doit être rapprochée de celle de Thétis[151] – mais aussi et surtout dans l'apparition d'une conception nouvelle des drapés: le traitement des plis du vêtement – celui de Clytemnestre est particulièrement caractéristique à cet égard – ne vise plus à traduire le volume de l'étoffe ou du corps que celle-ci recouvre; ce n'est plus désormais qu'un jeu assez arbitraire de lignes dont l'effet, purement décoratif, est encore accentué par le contraste brutal entre zones claires et foncées, évolution également perceptible en sculpture, dans certains reliefs de l'arc de Leptis notamment[152]. C'est d'ailleurs sur ce même arc de Leptis, parmi les magistrats du cortège de la frise[153], que l'on pourrait trouver un des meilleurs parallèles à la figure d'Agamemnon[154] pour le rendu impressionniste de la chevelure et de la barbe, par des effets de clair-obscur obtenus grâce à l'utilisation en mosaïque de tesselles de couleurs très contrastées, correspondant en sculpture à l'usage intensif du trépan qui creuse le marbre en profondeur et crée ainsi de fortes alternances d'ombre et de lumière. Cette tête d'Agamemnon n'est pas sans évoquer non plus maint portrait en ronde-bosse de Septime Sévère lui-même[155] (pl. XIII,2–3).

---

[144] D. Levi, op. cit., pl. CLI b.

[145] Ibid., pp. 105–106 et pll. XVIII–XIX, XCVIII–C b, CLI b.

[146] Sur cette tête, ibid., p. 543.

[147] Ibid., p. 543.

[148] H. B. Wiggers, apud: H. B. Wiggers et M. Wegner, Caracalla bis Balbinus = Das römische Herrscherbild, III 1 (Berlin, 1971), pll. 14–21, en particulier pll. 15 (tête du Museo Nuovo, inv. 2310) et 20 (tête de Guelma, n° I).

[149] D. Levi, op. cit., pp. 119–126 et pll. XXI–XXII.

[150] Ibid., p. 120.

[151] Ibid., p. 544.

[152] Ce caractère purement décoratif des plis, d'où a disparu tout rendu du relief, apparaît notamment avec beaucoup de clarté dans le groupe central de la scène de *dextrarum iunctio* (Septime Sévère, Caracalla, Géta): R. Bianchi Bandinelli, E. Vergara Caffarelli et G. Caputo, Leptis Magna, cit., pl. 43.

[153] Ibid., p. 120.

[154] D. Levi, op. cit., p. 544.

Le décor devant lequel sont plantés les protagonistes du drame est celui d'un théâtre et les colonnes ioniques que l'on aperçoit à l'arrière-plan sont celles du mur de scène[156]. Ce goût des imitations d'architecture, goût du trompe-l'oeil souvent aussi, est sans doute l'un des caractères fondamentaux de l'art sévérien d'Antioche et a présidé aux créations baroques les plus réussies que nous ait laissées la grande métropole syrienne. Socles aux moulures compliquées, aux gorges profondes, colonnes ou caryatides complètement détachées des murs ou des pilastres qu'elles doublent, chapiteaux corinthiens richement décorés, décrochements des entablements, frises en trompe-l'oeil, frontons triangulaires ou courbes, caissons, denticules, jeux de vides et de pleins, d'ombres et de lumières, tout concourt à créer la troisième dimension, à trouer l'espace, à ouvrir de larges fenêtres paradoxales dans ces étonnants pavements. Tel est bien en effet le caractère typiquement baroque du somptueux édicule qui sert de cadre au Concours de boisson[157] (pl. XIV,1) et qui évoque, à maints égards, l'architecture de l'époque, en particulier l'arc de Timgad (pl. XIV,2), pour le fronton courbe et les colonnes corinthiennes complètement détachées des pilastres[158]. Un type d'édicule différent, sans fronton et à colonnes saillantes divisant la scène en trois parties, apparaît sur la mosaïque de Dionysos et Ariane[159]; dans une autre salle de la même maison, un pavement fragmentaire laisse entrevoir encore une construction du même genre, à fronton triangulaire, soutenu par une caryatide[160]. Mais le plus bel exemple de composition baroque c'est à la maison de la Table Garnie qu'on le trouve dans une mosaïque presque entièrement détruite dont seuls quelques fragments attestent l'extraordinaire qualité[161]. L'essentiel de son originalité réside dans les frises qui décorent socle et entablement d'un édicule à caryatides qui, comme dans le Concours de boisson, servait de cadre à la scène aujourd'hui perdue; imitation évidente de bas-reliefs en marbre, ces frises déroulent en un mouvement ininterrompu – en gris-jaune sur fond pourpre, avec notation des ombres en noir – des scènes de Centauromachie (pl. XV, 1) et de Gigantomachie[162] qui représentent par le dynamisme intense qui les anime et la virtuosité des effets picturaux dont elles témoignent un des tout grands moments de l'art sévérien. De brusques taches de lumière ou d'ombre emportant les silhouettes à peine esquissées, mais pourtant bien reconnaissables, des dieux et titans, centaures ou Lapithes dans un tourbillon de mouvement et de violence; les obliques se répondent, les armes prolongent les membres, les vêtements flottent en tous sens indépendamment même des mouvements des corps ou de la direction du vent. Le sujet même de la Gigantomachie, très profondément marqué par l'interprétation grandiose qui en avait été donnée à Pergame[163], convenait tout particulièrement, en raison des développements baroques qu'il permet, à l'esprit de l'époque sévérienne et l'on ne s'étonne guère de le retrouver encore, en sculpture cette fois, au Forum Sévérien de Leptis, où la réalisation n'atteint pas toutefois l'envolée[164] de l'œuvre d'Antioche[165].

---

[155] Cf., en particulier, pour le traitement de la chevelure, M. Mc Cann, The Portraits of Septimius Severus (A.D. 193–211) = Mem. Amer. Acad. Rome, XXX (Rome, 1968), pll. LVI–LVII (n^os^ 47–50, pp. 156–157).

[156] D. Levi, op. cit., pp. 121–125.

[157] Ibid., pp. 156–159 et pl. XXX; cf. aussi R. Bianchi Bandinelli, Rome. La fin de l'art antique (Paris, 1970), p. 336 et fig. (couleurs) 314.

[158] Cet arc, communément appelé « arc de Trajan », est généralement daté de la fin du II^e^ s.; sans doute un peu antérieur au règne de Septime Sévère, il annonce cependant par son style les réalisations les plus typiquement sévériennes; on le compare surtout à l'arc de Sévère à Lambèse et à celui de Macrin à Zama: cf. A. Boëthius et J. B. Ward-Perkins, Etruscan and Roman Architecture (Harmondsworth, 1970), p. 482 et pl. 252. Pour une même datation proche de l'époque de Sévère: cf. Chr. Courtois, Timgad. Antique Thamugadi (Alger, 1951), pp. 49–50 et fig. 21; J. Lassus, Visite à Timgad (Alger, 1969), pp. 56–57 et fig. 28. Par contre, le monument est daté de l'époque d'Hadrien par L. Crema, L'architettura romana (Turin, 1959), p. 442 et figg. 564–565. – Pour une bonne photographie encore, cf. L. Leschi, Algérie antique (Alger, 1952), pl. coul. entre pp. 112–113 et Th. Kraus, Das römische Weltreich = Propyläen Kunstgesch., II (Berlin, 1967), pl. 51 (où l'arc est daté par Fr. Rakob de la fin du II^e^ s., p. 173).

[159] D. Levi, op. cit., pp. 141–150, 546 et pll. XXVII–XXVIII, CLIV–CLV; R. Bianchi Bandinelli, op. cit., p. 336 et fig. 315. Cette mosaïque, quoique très soignée, trahit une grande sécheresse d'exécution, surtout sensible dans le rendu des éléments architecturaux.

[160] D. Levi, op. cit., pp. 149–150 et pl. XXVII b.

---

[161] Ibid., pp. 137–141 et pll. XXV–XXVI. – Pour le thème de la caryatide dans les fresques de Pompéi, l'on ajoutera aux confrontations citées par D. Levi (ibid., pp. 138–139 et en particulier n. 104 p. 138) les très belles *mulieres stolatae* du Cryptoportique de Pompéi, également coiffées du *calathos*, dont aucune toutefois ne soutient de la main l'entablement (pour le Maître du Cryptoportique, cf. C. L. Ragghianti, Pittori di Pompei (Milan, 1963), pp. 60–61 et pll. pp. 54, 58–59, 61–62.

[162] D. Levi, op. cit., pp. 140–141 et surtout p. 545, pll. XXV–XXVI.

[163] Sur les survivances du cycle pergaménien dans les gigantomachies d'époque romaine – celle de Rome (provenant sans doute du temple de Tellus), celle d'Aphrodisias aujourd'hui au musée d'Istamboul et le sarcophage des Géants au Vatican –, cf. G. Kleiner, Das Nachleben des pergamenischen Gigantenkampfes (Berlin, 105. Winckelmannsprogramm, 1949), pp. 3–44.

[164] A Leptis, le cadre plus limité des socles convenait en fait moins bien qu'une longue frise au déploiement mouvementé de l'action. En outre, l'état relativement fragmentaire des différentes pièces rend difficile un jugement sur l'effet d'ensemble. Pour les sculptures de Leptis, cf. M. Floriani Squarciapino, Sculture del Foro Severiano di Leptis Magna (Rome, 1974), pp. 7–61 et pll. I–XXIII. – Sur le plan iconographique, il est intéressant de signaler par ailleurs que le géant anguipède, vu de dos, lançant un projectile – de la frise d'Antioche – se retrouve identique, mais emporté dans un mouvement moins violent, sur la frise de Rome (G. Kleiner, op. cit., p. 5 fig. 2) et très semblable aussi sur celle d'Aphrodisias, où le style est également moins exacerbé toutefois (cf. M. Floriani Squarciapino, op. cit., pl. XXIII, 2). Il semble évident qu'il faille chercher à Pergame l'origine du schéma.

[165] D. Levi, op. cit., pp. 540–542 lui compare la mosaïque des Travaux des champs de Cherchel; sur cette création particulièrement originale de l'art africain, cf. W. Dorigo, Pittura tardoromana, cit., pp. 73–79 et pl. 50; Th. Kraus, op. cit., n° 346 p. 269 et pl. XXI a (J. W. Salomonson); R. Bianchi Bandinelli, Rome. La fin de l'art antique, cit., pp. 252–259 et figg. 234–236 (coul.); ce dernier, soulignant les affinités qui unissent la mosaïque de Cherchel à des œuvres tardives de la *Pars Orientis* de l'empire, suggère de la mettre en rapport avec une œuvre de la grande peinture de la seconde moitié du III^e s. qui,

Au nombre des mosaïques à tendance illusionniste, on citera encore celle de la Table garnie[166], qui reproduit, par sa forme et son décor, une table en sigma chargée des mets les plus divers, et dont le médaillon central figure Ganymède échanson, dans le style pictural caractéristique du «Maître de la Gigantomachie».

Quoique plus traditionnelle dans sa conception même (panneau carré avec bande d'encadrement à motifs floraux et masques) la mosaïque de Narcisse[167] qui ornait une autre salle de la même maison révèle à nouveau, dans le rendu pictural du paysage animé du vif contraste des couleurs, la main du même artiste.

Mais à côté de ces créations d'une très grande originalité, l'époque sévérienne compte aussi des œuvres de moindre envergure, petits tableaux à un ou deux personnages – rarement plus –, illustrant des thèmes mythologiques ou littéraires et où le décor est généralement réduit à l'essentiel, sinon totalement absent. Une série de tableautins de ce genre décoraient le Corridor de la maison de Dionysos et Ariane; des trois aujourd'hui conservés, l'un représente Persée et Andromède (pl. XVI, 1), les deux autres un couple dansant (satyre et ménade)[168]. C'est encore à cette catégorie que l'on rattachera la mosaïque des Saisons qui pavait le Corridor de la maison du Concours de boisson[169], l'*emblema* figurant Métiochos et Parthénopé à la maison de l'Homme de lettres[170], où deux inscriptions identifient heureusement les personnages[171], ou encore le pavement d'Éros et Psyché à la maison

---

exposée en un lieu public d'une grande métropole orientale, aurait pu dès lors exercer son influence iconographique jusqu'aux V^e et VI^e s., et même au-delà. L'hypothèse de l'origine orientale est peut-être séduisante (encore qu'impossible à démontrer toutefois) et expliquerait la place tout à fait unique de l'œuvre dans la production africaine; elle n'est pas inconociliable d'ailleurs avec la datation sévérienne qui convient mieux que toute autre au caractère mouvementé de la composition.

[166] D. LEVI, op. cit., pp. 129–136 et pll. XXIII–XXIV, CLII–CLIII a.

[167] Ibid., pp. 137, 546 et pl. XXIII c.

[168] Ibid., pp. 150–156 et pl. XXIX.

[169] Ibid., pp. 161–162 et pl. XXXII.

[170] Ibid., pp. 118–119 et pl. XX c. Cette mosaïque, assez fortement restaurée, a été acquise en 1949 par la Fondation Martin Bodmer et se trouve actuellement à Cologny, près de Genève: cf. B. BOUVIER dans le catalogue de l'exposition Art antique. Collections privées de Suisse Romande (Mayence-Genève, 1975), n° 4 (sans pagination) et pl. coul. – L'œuvre illustre manifestement le roman grec, connu par trois papyrus fragmentaires, racontant les amours contrariées de Métiochos et de Parthénopé (cf. G. M. A. HANFMANN, Notes on the Mosaics from Antioch, dans: Amer. Journ. Arch., XLIII [1939], pp. 242–246, fig. 5; B. BOUVIER, loc. cit.); une autre représentation du même thème, provenant sans doute aussi de la région d'Antioche, est à présent connue: cf. ci-dessous p. 378.

[171] Quand les personnages figurés n'appartenaient pas, comme c'est le cas ici, à des épisodes bien connus de la mythologie et si par ailleurs aucun décor ne venait éclairer le contexte, les inscriptions étaient, même pour les Anciens, indispensables à la compréhension de la scène. C'est pourquoi, l'on s'étonne de ne pas en trouver trace sur un second pavement de cette même maison, pavement dont l'*emblema* figurerait selon D. LEVI (ibid., p. 118) un épisode d'un autre roman grec dont certains fragments seulement nous sont parvenus grâce aux papyrus. C'est sur la confrontation qu'il offre avec une mosaïque d'Alexandrette, assez semblable et pourvue cette fois d'une inscription, que D. LEVI fonde son identification. La représentation dans la même maison de deux épisodes empruntés à des romans laisse supposer qu'il s'agissait de la demeure d'un lettré (d'où le nom attribué à cette maison).

du Concours de boisson[172] (ici toutefois le paysage est quelque peu détaillé). Ce type de tableaux de dimensions modestes, assez froids et souvent un peu mièvres, jouira d'une grande vogue jusqu'à la fin du III^es.

L'époque sévérienne représente également une phase particulièrement riche sur le plan de l'ornementation[173], phase de transition précisément, où apparaissent, à côté des éléments déjà en usage auparavant, les tendances nouvelles qui marqueront les années ultérieures. La maison des Portiques – qui est l'une des plus anciennes de la période – se caractérise encore dans la plupart de ses pavements par un répertoire assez traditionnel: cercles sécants, jeux de losanges et de carrés, étoiles à quatre pointes dominent au nombre des motifs couvrants. Deux innovations toutefois se font jour qui sont des variations sur le thème du méandre: méandre formant des octogones sécants dont le centre est un svastika (pl. XIII,1) et méandre en panneton de clé avec losange inscrit; postes et tresse à deux brins alternent comme encadrement des panneaux géométriques. Pour les panneaux figurés, les motifs d'encadrements sont cependant plus variés: méandre avec carré intérieur, solides en perspective, diamants, ruban ondé ou tresse à trois brins entre deux rangées de dents de scie et aussi – motif nouveau celui-là – guirlande de laurier à trois feuilles[174]. Ce dernier motif, très répandu, se rencontre à la maison d'Iphigénie entre deux rangs de dents de scie[175], à la maison de la Table garnie entre deux rangs de denticules[176] et enfin employé seul à la maison de Dionysos et Ariane[177] ainsi qu'à la maison des Mystères d'Isis[178]. Il est également utilisé en couronne autour des bustes d'athlètes dans les panneaux du portique de Nikostratos dont les écoinçons sont ornés d'une sorte de palmette à laquelle s'entremêlent des tiges de lierre (pl. XVIII,1); car c'est bien aussi un caractère typiquement sévérien[179] que ce goût du décor végétal dont témoigne en outre le rinceau dans la mosaïque de Ninos et Sémiramis (maison de l'Homme de lettres)[180] ou la bordure de fleurs et de masques du panneau de Narcisse et Écho (maison de la Table garnie)[181]. A la maison des Mystères d'Isis[182], l'utilisation comme motif d'encadrement de denticules ou de solides en perspective rappelle l'époque antonine (la maison du Triomphe de Dionysos notamment)[183], tandis que la représentation de scènes de chasse ou d'oiseaux dans un décor de plantes[184] – également comme motif d'encadrement – constitue un fait absolument neuf. L'emploi simultané dans la même maison de motifs anciens et nouveaux est en effet systématique: à côté d'éléments très communs (tresse entre deux rangs de postes ou dents de scie), les maisons de Dionysos et Ariane et du Concours de boisson offrent deux des meilleurs exemples de la composition à mon sens la plus originale de l'époque sévérienne – attestée aussi à Mas'udiye – celle de l'étoile à huit losanges en motif couvrant[185] (pll. XIV, 1 et XVIII, 2). La succession de ces étoiles donne naissance à des carrés, à des rectangles, ainsi qu'à de petits carrés posés sur la pointe. Chacun des losanges est orné d'un losange intérieur, alternativement clair et foncé; les autres figures géométriques sont couvertes d'une très grande variété d'éléments de remplissage: solides en perspective, rosaces, noeuds de Salomon, tresses, fleurons, carrés posés sur la pointe, série de petits cercles tangents – et aussi différents motifs constitués de tesselles posées sur la pointe en dégradé de couleurs, motifs qui annoncent, timidement encore, la tendance «arc-en-ciel»[186]. La surabondance du décor et l'alternance constante de couleurs claires et foncées contribuent à donner à ces compositions géométriques un relief et une surcharge qui s'accordent bien au caractère baroque des tableaux mêmes auxquels elles servent de cadre.

---

[172] D. Levi, op. cit., pp. 159–161 et pl. XXXI.
[173] Ibid., pp. 388–397.
[174] Ibid., pp. 388–389 et pl. XVII c.
[175] Ibid., pll. XXI–XXII.
[176] Ibid., pll. XXII–XXIV a.
[177] Ibid., XXIX.
[178] Ibid., pl. XXXIII.
[179] Ibid., pl. XIX b–d.
[180] Ibid., p. 498 et pl. XX a.
[181] Ibid., p. 498 et pl. CXLII b–c.
[182] Ibid., pp. 163–166 et pll. XXXIII, XXXIV a–b, CII.
[183] Cf. ci-dessus p. 368.
[184] Ibid., p. 397 et pl. XXXIII b.

Ainsi l'art de la mosaïque s'avère-t-il particulièrement florissant à Antioche pendant toute l'époque sévérienne: les expériences de l'époque antonine, dans le domaine de l'utilisation du clair-obscur comme moyen de rendre le relief et l'expression, se poursuivent et atteignent parfois même un très haut point de virtuosité; des courants plus traditionnels demeurent bien vivants aussi, parallèlement à ces tendances plus avancées de la recherche; le répertoire ornemental s'enrichit d'un goût renouvelé pour le décor végétal, en même temps que d'un foisonnement d'éléments géométriques originaux nés d'une certaine décomposition de motifs plus anciens. Après cette période de riche créativité et d'intense bouillonnement – la dernière avant l'époque constantinienne[187] –, les ateliers de mosaïstes vont vivre pendant plus d'un demi-siècle sur ce brillant passé.

11. Époque sévérienne: documents isolés

C'est sans doute parmi les œuvres du début de l'époque sévérienne – ou des années immédiatement antérieures, l'absence de contexte et de décor géométrique rendant toute précision difficile – que l'on rangera trois mosaïques fragmentaires, provenant, semble-t-il, de la région d'Antioche[188].

---

[185] L'étoile à huit losanges est attestée de manière sûre dès avant l'époque sévérienne (ibid., pp. 379–380) mais c'est à partir de ce moment surtout qu'elle connaît son plus riche développement, avec l'exploitation des effets de clair-obscur et la prolifération des motifs de remplissage. – Sur l'étoile à huit losanges à l'époque sévérienne, ibid., p. 396 et pll. XXX, CL.

[186] Sur cette tendance, cf. ci-dessus p. 370.

[187] La longue phase de crise que connut l'Empire romain, entre ces deux périodes de stabilité relative, suffit amplement à expliquer le ralentissement dans l'évolution artistique: cf. aussi D. Levi, op. cit., p. 548.

[188] La manière dont elles sont découpées en panneaux plus ou moins réguliers, ainsi que les restaurations maladroites dont est l'objet l'une d'entre elles semblent indiquer que ces mosaïques sont le produit de fouilles clandestines.

Deux d'entre elles pourraient avoir appartenu au même pavement; la première (pl. X,2) représente un jeune homme assis, drapé dans un ample manteau de couleur rouge foncé, la tête tournée vers la gauche, le regard perdu au loin[189]. Une inscription incomplète mais suffisamment claire cependant (MHTIOX[ος]) permet d'identifier le personnage comme l'un des protagonistes d'un roman célèbre contant les amours contrariées de Métiochos et Parthénopé. C'est précisément cette dernière que l'on propose de reconnaître sur un second fragment de mosaïque[190] (pl. X,4) figurant une jeune femme également assise, vêtue d'un *chiton* qui a glissé de l'épaule gauche et parée de bijoux (diadème, pendants d'oreille, amulette, bracelets); le mouvement de la tête tournée vers la droite répondrait alors à celui de Métiochos. Le style identique des deux panneaux – aisément perceptible notamment dans le traitement de la chevelure dont les détails sont accentués en traits noirs sur le fond brun, dans le rendu subtilement nuancé des visages et dans l'exécution des drapés –, les dimensions des figures, le calibre des tessères et la gamme des coloris utilisés tendent effectivement à confirmer l'hypothèse d'une œuvre unique que l'on comparera au mieux, me semble-t-il, à certaines créations sévériennes d'Antioche – de la maison de la Table garnie en particulier[191].

De cette mosaïque à sujet littéraire, on rapprochera sans hésitation un autre fragment encore[192] (pl. X,3), représentant également un personnage féminin dans une attitude quasi identique à celle de Parthénopé (?): seule la position du bras droit, levé vers le visage, est différent[193]; le mouvement du *chiton* dégageant l'épaule gauche et le dessin du bras gauche, paré de deux bracelets[194], sont par contre très proches de ceux de la première héroïne. Pourvue d'une coiffure tourelée, la tête appuyée sur la main droite et la gauche tenant une feuille de lierre, la jeune femme apparaît comme une personnification – de ville ou de province (?) – dont le nom n'a malheureusement pas été conservé. Malgré les restaurations qui la dénaturent, l'œuvre trahit une très grande qualité d'exécution; elle pourrait être, si l'on en juge par le style, légèrement antérieure à la mosaïque de Métiochos et Parthénopé et remonter dès lors plutôt à l'époque antonine.

C'est peut-être aussi à cette fin du II^e s. que l'on attribuera une autre mosaïque fragmentaire découverte à Balqis et figurant une jeune femme debout dans une attitude assez rigide, la tête presque de face, légèrement inclinée vers la droite.

---

[189] Ce panneau a été acquis par la Fondation Ménil et est en dépôt à la Rice University, à Houston: H. Hoffmann, Ten Centuries that shaped the West. Greek and Roman Art in Texas Collections (Mayence, 1970), p. 112 et pl. (coul.) p. 113; B. Bouvier, loc. cit., n° 4 (sans pagination) avec pl. coul.

[190] Il appartient également à la Fondation Ménil et est déposé à Houston: ibid., p. 114 et fig. p. 115. Pour une autre représentation tirée du même roman, cf. ci-dessus p. 375.

[191] Sont surtout caractéristiques les figures de Narcisse (D. Levi, op. cit., pl. XXIII c), de Ganymède (ibid., pl. XXIV) ou de caryatide (ibid., pl. XXVI a).

[192] Commerce d'antiquités (Ulla Lindner): cf. Weltkunst, XLIV (oct. 1974), p. 1694. Aujourd'hui: collection privée, Düsseldorf.

[193] Une partie de la main droite, peut-être aussi du bras, est visiblement refaite.

[194] Toute la partie inférieure de l'avant-bras est refaite, de même que la main, semble-t-il, et la feuille de lierre qu'elle tient.

J. Wagner, qui la publie[195], y voit une œuvre de la première moitié du II^e^ s. mais aucun parallèle ne peut à mon sens justifier une datation aussi haute[196].

12. Époque sévérienne: Palaipaphos (Chypre)

L'intéressante mosaïque de *triclinium* (5.50 × 6 m) découverte au printemps de 1972 dans le village de Kouklia (Palaipaphos)[197] fut datée par F. G. Maier, dès son premier rapport, de la fin du IIe, début du IIIe s. de notre ère[198]. Une bande d'encadrement, assez large, décorée de cercles sécants, entoure deux tapis d'inégale grandeur: l'un, tout petit, rectangulaire, à quadrillage diagonal, ne fait que souligner l'autre, carré, présentant, à l'intérieur d'une nouvelle série de bandes d'encadrement à décor géométrique (de l'extérieur vers l'intérieur: postes, dents de scie, bandeau coloré, méandre de svastikas en pannetons de clé, nouveau bandeau coloré), un *emblema* de dimensions réduites (1 × 1 m) figurant une jeune femme, de dos, se préparant au bain, tandis qu'un cygne lui tire un pan de son vêtement (sans doute Léda et Zeus?). La disposition même d'un grand nombre de bandes d'encadrement autour d'un tableautin central est en soi déjà caractéristique d'une époque relativement ancienne[199]; l'étude du répertoire géométrique mis en œuvre permet par ailleurs de préciser davantage la date de cette mosaïque. La composition des cercles sécants en effet, fréquente à Antioche dès le début du IIe s., connaît un succès plus marqué encore à l'époque sévérienne[200] et c'est à ce moment précisément qu'apparaît aussi, comme composition de surface, le méandre de svastikas en pannetons de clés[201]: la date initialement proposée par F. G.Maier semble par conséquent pleinement justifiée. Elle s'accorde du reste parfaitement avec les données d'un examen stylistique de l'*emblema* lui-même: par le jeu d'une opposition subtile entre zones d'ombre et de lumière, typique de l'époque sévérienne[202], corps et draperies acquièrent — en dépit de certaines maladresses parfois dans le dessin des raccords anatomiques – un relief et une plasticité tout classiques encore et le paysage, bien que très rapidement esquissé – quelques arbres et plantes, un *loutérion*, un pilastre – contribue également à créer la profondeur.

---

[195] J. Wagner, Seleukeia am Euphrat/Zeugma = Beihefte zum Tübinger Atlas des Vorderen Orients, Reihe B, Nr. 10 (Wiesbaden, 1976), p. 102 et pl. 22.

[196] Le manque de vie et de relief qui caractérise cette figure, ainsi que l'absence totale de paysage me sembleraient même indiquer une époque plus tardive encore que la fin du IIe s.; il est toutefois difficile de préciser vu le caractère tout à fait fragmentaire de l'œuvre.

[197] V. Karageorghis, Chronique des fouilles à Chypre en 1971, dans: Bull. corr. hell. XCVI (1972), pp. 1037—1038 et fig. 54 (avec une note de L. Kahil); K. Nicolaou, Archaeological News from Cyprus, 1971, dans: Amer. Journ. Arch., LXXVII (1973), p. 52 et pl. 9 fig. 19; F. G. Maier, Excavations at Kouklia (Palaepaphos). Sixth preliminary Report: Seasons 1971 and 1972, dans: Report of the Department of Antiquities Cyprus (1973), pp. 194—197, fig. 2 p. 195 (dessin d'ensemble), fig. 3 p. 196 (détail de Léda); F. G. Maier, Ausgrabungen in Alt-Paphos. Sechster vorläufiger Bericht: Grabungskampagne 1971 und 1972, dans: Arch. Anz. (1974), pp. 43—48 et figg. 20—23.

[198] F. G. Maier, Arch. Anz., loc. cit., p. 47.

[199] Cf. ci-dessus p. 355 n. 36.

[200] Cf. surtout D. Levi, op. cit., pll. XCVII a (DH 24-s), XCIX a-c-d (maison des Portiques), CI c (maison du Concours de boisson).

[201] Ibid., pll. XCVII c (DH 23/24-N), XCIX b (maison des Portiques). Cf. ci-dessus, pp. 376—377.

[202] Cf. ci-dessus p. 371. On confrontera tout particulièrement, pour le rendu de la chevelure, la tête de Léda avec celle de Thétis à la maison des Portiques à Séleucie (ibid., pl. XVIII f).

Sur le plan iconographique, la Léda de Palaipaphos ne s'inscrit pas dans la ligne des représentations traditionnelles de ce thème: l'implantation de la figure féminine, le dos au spectateur et la tête de profil, est en effet plus caractéristique de l'iconographie des Grâces que de toute autre[203] et n'était le parallèle qu'offre un relief copte de l'Ashmolean Museum à Oxford[204], l'on pourrait se demander, avec L. Kahil, si l'on n'est pas plutôt en présence d'une scène de genre – femme au bain, avec oiseau – dans le goût érotico-idyllique de l'époque hellénistique[205].

13. Époque sévérienne: Guillineh

C'est parmi les œuvres de l'époque sévérienne que l'on rangera avec le plus de vraisemblance aussi les quatre *emblemata* découverts dans un édifice de thermes à Guillineh (province de Lattaquié): trois d'entre eux sont aujourd'hui au musée de Tartous; le mieux conservé est à Damas[205bis]. Ce dernier représente, à l'intérieur d'une bordure de simples bandeaux colorés, une personnification de l'Oronte sous l'aspect d'un vieillard barbu, entouré d'enfants à la manière du modèle célèbre du Nil. Les autres panneaux mettent en scène une personnification de l'Alphée, une Téthys sur fond de poissons et un tableau pastoral; les motifs utilisés pour les encadrements sont la double tresse et le ruban ondé. Par les proportions des *emblemata*, le choix du décor géométrique, le style des figures et – dans une certaine mesure, si l'on peut vraiment en tenir compte – la forme des lettres dans les inscriptions qui identifient les personnages, ces mosaïques trouvent à la maison des Portiques de Séleucie leurs meilleurs parallèles[205ter]. Aussi est-ce bien au début du III^e^ s. qu'il conviendrait, me semble-t-il, de les situer.

14. Époque sévérienne: Baalbeck-Suwediye

La mosaïque des Sages de Baalbeck-Suwediye[206] (pl. XX) pourrait bien être, à mon sens, un nouvel exemple de la production sévérienne (première moitié du III^e^ s.) et de ce fait une des plus anciennes de la série des mosaïques du Liban[207].

---

[203] F. G. Maier, Arch. Anz., loc. cit., p. 46.

[204] Ibid., p. 47 et fig. 23.

[205] L. Kahil, apud: V. Karageorghis, loc. cit., p. 1038.

[205bis] A. Al-'Ush, A. Joundi, B. Zouhdi, Catalogue du Musée National de Damas (Damas, 1969), pp. 109–110.

[205ter] D. Levi, op. cit., pl. XVIII e–f.

[206] M. Chéhab, Mosaïques du Liban, cit., pp. 31–43 et pll. XIII 2, XV–XX; Id., Les caractéristiques de la mosaïque au Liban, dans: La mosaïque gréco-romaine, I, cit., pp. 334–335 et fig. 4.

[207] Contra, M. Chéhab, Mosaïques du Liban, cit., p. 43 (deuxième moitié du III^e^ s.); J.-P. Rey-Coquais, Inscriptions grecques et latines de la Syrie, VI. Baalbek et Beqa (Paris, 1967),

Décorant un cercle, lui-même inscrit dans un carré, huit médaillons juxtaposés – formés d'une tresse et d'un ruban ondé –, figurant les Sept Sages de la Grèce auxquels est adjoint Socrate, entourent un médaillon central – inscrit dans un octogone curviligne – où est représentée Calliope qui symbolise ici, semble-t-il, le choeur des Muses tout entier[208]. Tous les bustes sont identifiés par une inscription et, pour chacun des Sages, on a rappelé, à côté de son nom, la maxime qui lui était propre; dans le médaillon central enfin, à la droite de Calliope, l'artiste a signé: 'Αμφείων ἐποίει[209]. Autour de l'octogone et dans les triangles curvilignes entre les médaillons, court une bordure de postes tandis que les écoinçons du carré sont ornés d'une sorte de palmette (ou fleur de lys?) d'où partent des tiges de lierre. Le thème des Sages connut une grande vogue dans l'art romain des premiers siècles de l'Empire et ne peut en aucune manière donner d'indication chronologique[210]. Le type même de la composition morcelée en petits médaillons circulaires, carrés ou polygonaux, le plus souvent bordés d'une tresse, rare en Orient mais très répandu en Occident du IIe au IVe s.[211], n'apporte guère non plus

---

n° 2884 pp. 168–169 (deuxième moitié du IIIe s.). Se fondant sur une confrontation avec une inscription de Gerasa (C. B. Welles, apud: C. H. Kraeling, Gerasa. City of the Decapolis, New Haven, 1938, fig. 13 p. 364 n° 62, p. 404 et pl. CXXIV b: *"middle 3rd cent."*), J.-P. Rey-Coquais considère la forme du phi comme «typique de la seconde moitié du IIIe s.»; ce même phi se retrouve cependant sur une autre inscription de Gerasa (ibid., fig. 12 p. 363 n° 230, p. 455 et pl. CVII b: *"2nd/3rd cent."*), de date antérieure. Par ailleurs, si la comparaison invoquée avec le n° 62 de Gerasa est valable pour certaines lettres (Ψ, A, Ω), elle ne l'est pas pour d'autres (O, Θ, Σ, Y); l'allure générale des lettres enfin est entièrement différente sur les deux inscriptions: hautes et étroites à Gerasa, plutôt carrées à Baalbeck-Suwediye. Je ne pense pas, pour ma part, qu'il faille tenir compte de cette confrontation pour la datation de la mosaïque des Sages.

[208] R. Mouterde, apud: M. Chéhab, Mosaïques du Liban, cit., p. 40 apporte une série de témoignages démontrant l'importance toute particulière de Calliope dans le groupe des Muses; cf. aussi à ce sujet, J.-P. Rey-Coquais, op. cit., n. 1 p. 170.

[209] C'est le deuxième exemple de signature d'artiste pour cette époque (cf. ci-dessus, p. 369 et n. 126): J. M. C. Toynbee, Some Notes on Artists in the Roman World, cit., p. 45; I. Calabi Limentani, op. cit., p. 181 (s. v. Amitaion, première lecture erronée pour Ampheion).

[210] Sur cette vogue, cf. M. Chéhab, op. cit., pp. 41–42.

[211] Attesté dans la plupart des provinces occidentales comme schéma de composition, ce morcellement de l'espace – qui entraîne la disparition même d'un *emblema* proprement dit au profit d'une multiplication d'*emblemata* plus petits (cf. W. Dorigo, op. cit., p. 78; sur ce développement du «style compartimenté» au IIIe s., cf. aussi G. Salies, Untersuchungen zu den geometrischen Gliederungsschemata römischer Mosaiken, dans: Bonn. Jahrb., CLXXIV [1974], pp. 68–72, figg. 17–19) – est surtout caractéristique des mosaïques de Rhénanie, des IIIe et IVe s.; citons, à titre d'exemples, les mosaïques de Dionysos à Cologne, des Combats du cirque à Nennig, d'Anaximandre à Trèves, des Philosophes à Cologne – pour le IIIe s. –, de Monnus, des Muses et des Dioscures à Trèves – pour le IVe s. –: cf. Kl. Parlasca, Die römischen Mosaiken in Deutschland (Berlin, 1959), passim et aussi W. Dorigo, op. cit., pp. 60–63, 235–244 et figg. 38–42, 185–196; Th. Kraus, Das römische Weltreich, cit., n° 344 p. 269 et pl. XX (mosaïque dionysiaque de Cologne, coul.), n° 349 p. 270 (mosaïque de Nennig) (J. W. Salomonson). Les compositions à *emblemata* carrés ou polygonaux dominent largement tandis que la division en médaillons circulaires disposés autour d'un médaillon central – circulaire ou polygonal – comme à Baalbeck-

de précision susceptible d'éclairer le problème de la date. Ce sont donc finalement certains éléments du décor qui fournissent ici les confrontations les plus probantes. Ainsi, les palmettes entremêlées de tiges de lierre – motif peu fréquent en Orient – qui occupent l'espace resté vide entre le carré et le cercle qui s'y inscrit trouvent leur exact parallèle dans les ornements végétaux qui, tout à fait de la même manière, garnissent les écoinçons des petits panneaux à figures d'athlètes, au portique de Nikostratos à Séleucie[212] (pl. XVIII,1). Le ruban ondé par ailleurs me semble d'une facture caractéristique qui mérite qu'on s'y arrête: bien loin en effet d'être devenu un motif géométrique parfaitement symétrique et plat, il se présente encore comme un véritable ruban épais qui ondoie dans un espace dont la troisième dimension est habilement suggérée par un *sfumato* très réussi; le mouvement ondoyant provient de la disposition même des tesselles, dont les lignes suivent toujours la courbe directrice du ruban, mais aussi des dégradés très subtils de couleurs claires et foncées. C'est encore la maison des Portiques qui offre pour ce motif les confrontations les plus proches, dans l'encadrement de l'*emblema* de Thétis au portique d'Achille ou de l'une des scènes de lutte au portique du Pentathlon[213]. Deux autres exemples de ruban ondé peuvent être cités encore pour l'époque sévérienne à Antioche, aux maison de la Table garnie et des Mystères d'Isis[214]; très semblables aux précédents, ils se caractérisent toutefois

---

Suwediye (M. BLANCHARD, J. CHRISTOPHE, J.-P. DARMON, H. LAVAGNE, R. PRUDHOMME, H. STERN, Répertoire graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique = Bulletin de l'AIEMA, IV [1973], n° 602: cercle de huit médaillons en lacis) est relativement rare; on la rencontre dans la mosaïque à sujets dionysiaques de Genazzano (Musée National Romain) où les médaillons sont délimités par l'alternance d'un ruban ondé et d'une guirlande de laurier à trois feuilles (sur cette mosaïque de la deuxième moitié du II^e s., M. E. BLAKE, Roman Mosaics of the Second Century in Italy, dans: Mem. Amer. Acad. Rome, XIII [1936], p. 132 et pl. 43, 3; W. DORIGO, op. cit., p. 60 et fig. 36; G. BECATTI, Alcune caratteristiche del mosaico policromo in Italia, dans: La mosaïque gréco-romaine, II, cit., p. 180 et pl. C,1); en Italie encore, la mosaïque du Palazzo Sora (Musée du Vatican), également du II^e s., en offre un autre exemple (cf. M. E. BLAKE, op. cit., p. 132, pl. 43, fig. I; KL. PARLASCA, dans: HELBIG^4 I, n° 8 p. 6; G. BECATTI, ibid., p. 181 et pl. LXI, 1); on la trouve aussi à Thysdrus-El Djem, en Tunisie (maison de Silène), dans une composition où six médaillons circulaires limités par une tresse encadrent un hexagone central (L. FOUCHER, Découvertes archéologiques à Thysdrus en 1960, Tunis, s. d. 1961 = Notes et documents, IV, pp. 25–26 et pll. IX–X); un autre parallèle encore est offert par la célèbre mosaïque des Provinces (découverte à Balqis-Zeugma, en 1873; elle est actuellement dispersée dans une quarantaine de collections: cf. KL. PARLASCA, dans: HELBIG^4 III, 1969, n° 2477 pp. 426–427 et ci-dessous pp. 384–386) où les médaillons circulaires sont déterminés, comme à Baalbeck-Suwediye, par l'entrecroisement d'une tresse et d'un ruban ondé; neuf médaillons, décorés des figures des Muses, sont disposés trois par trois dans un tapis carré à Cos (cf. G. ASIMAKOPOULOU ATZAKA, Κατάλογος ρωμαϊκων ψηφιδωτῶν δαπέδων μὲ ἀνθρώπινες μορφὲς στὸν ἑλληνικὸ χῶρο, dans: Ἑλληνικά, XXVI (1973), n° 34 p. 236 et pl. 19. – Un schéma très semblable – mais où les enroulements de tresse et bandeaux sont devenus beaucoup plus complexes déjà – apparaît en 394/5 dans la nef de l'église de Muqa (cf. J. CH. BALTY, K. CHÉHADÉ et W. VAN RENGEN, Mosaïques de l'église de Ḫerbet Mūqa, Bruxelles, 1969 = Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea 4, p. 14 et n. 2).

[212] D. LEVI, op. cit., p. 389 et surtout pl. XIX b et d.

[213] Ibid., p. 389 et pll. XVII d, XVIII f.

[214] Ibid., pp. 392–393 et pll. XXXIII a, CXLII c.

par une certaine sécheresse et une tendance déjà à la géométrisation, qui affectera ce motif dès la deuxième moitié du III^e^ s. parfois[215].

Aussi bien est-ce à l'époque sévérienne que ces quelques comparaisons tendraient à situer chronologiquement la mosaïque des Sages, datation que ne contredit d'ailleurs pas le style même des figures où se retrouvent, au-delà d'une fidélité certaine à des prototypes iconographiques bien établis, les caractères dominants de l'art sévérien, dans le goût des contrastes coloristiques, le traitement pictural de la chevelure et de la barbe, la forme molle de la bouche, la tension oblique du regard et l'expression de profonde mélancolie qui marque les visages. La tête de Calliope (pl. XII,3) n'est guère éloignée, sous ces différents aspects, de celle de Thétis (pl. XII,2) ou même de celle du très beau Ganymède de la Table garnie.

La forme des lettres enfin – si l'on peut réellement accorder à cet argument une quelconque valeur[216] – rapproche aussi, une fois de plus, les pavements de Séleucie (maison des Portiques)[217] et celui de Baalbeck-Suwediye. Une autre mosaïque, fragmentaire celle-là, – formant un T avec celle des Sages – appartenait au même ensemble: un *emblema* central, où un petit Amour ailé figurant *Théros* offre un bouquet d'épis mûrs à une Gê couronnée de fruits et tourelée, est disposé entre deux panneaux géométriques dont l'un est orné de solides en perspective avec point central; l'autre a complètement disparu[218]. Le style des figures et la nature des motifs ornementaux[219] de ce second pavement ne semblent pas s'opposer à la datation sévérienne que suggère l'étude de la mosaïque des Sages.

15. Époque sévérienne: Zeugma (Balqis)

La région de Zeugma-Séleucie de l'Euphrate (l'actuelle Balqis), aux confins orientaux de l'Empire, a connu elle aussi, comme en témoigne déjà pour l'époque sévérienne le pavement de Mas'udiye[220], un important développement de la mosaïque de tradition classique gréco-romaine.

---

[215] Dans les exemplaires postérieurs conservés à Antioche pour le III^e^ s., les différentes lignes de couleurs sont absolument droites: le motif est devenu géométrique (cf. D. Levi, op. cit., pll. XLIII a, XLIV a, XLVII c, XLVIII b, LI d).

[216] L'on aurait tendance à considérer aujourd'hui que les inscriptions figuraient déjà sur les modèles et que, par conséquent, les constatations que l'on peut tirer de l'étude des lettres dateraient l'original plutôt que les copies qui en ont été faites (cf. R. Mouterde, apud: M. Chéhab, op. cit., p. 50).

[217] De nombreuses inscriptions donnaient, à la maison des Portiques, les noms des dieux-fleuves, des athlètes et aussi des protagonistes des scènes mythologiques (cf. D. Levi, op. cit., pll. XVIII–XIX); comme sur la mosaïque des Sages, la plupart des lettres sont achevées par un petit trait rendu par une tessère supplémentaire aux angles (caractère carré à 'apices').

[218] M. Chéhab, op. cit., p. 33 et pll. XIII, 3 – XIV.

[219] Les solides en perspective avec point central (fait ici de quatre tessères, contre une seule à Baalbeck) sont attestés pour l'époque sévérienne, en motif d'encadrement à la maison des Mystères d'Isis (D. Levi, op. cit., pll. XXXIII c et CII f–g), à cette différence près qu'à Antioche ils sont vus d'en haut tandis qu'à Baalbeck ils sont vus d'en bas.

[220] Cf. ci-dessus pp. 369–370.

Les rapports des voyageurs de la fin du siècle dernier ou du début de ce siècle conservent en effet le souvenir d'un grand nombre de trouvailles[221] dont la plupart ont aujourd'hui disparu. Il en est ainsi notamment des deux *emblemata* figurant les Travaux d'Hercule qu'avait pu voir *in situ*, au sud du village de Balqis, E. Sachau au cours de son périple dans la région en 1879; un troisième panneau, représentant Aphrodite, et plusieurs mosaïques à décor simplement géométrique sont, à ma connaissance, également perdus[222].

C'est de la même époque aussi que date la découverte de la fameuse mosaïque des Provinces, dite à tort «mosaïque de Biredjik»[223], trouvée en réalité à Balqis, ainsi que l'affirmait déjà Fr. Cumont[224], et divisée ensuite en une quantité de fragments, actuellement dispersés dans différents musées et collections privées[225]

---

[221] Vu la dispersion de la documentation à ce sujet, il ne semble pas inutile de rappeler ici la liste de ces mosaïques (la plupart sont de Balqis même; quelques autres de la région de l'Euphrate, de manière plus générale):
1) deux mosaïques des Travaux d'Hercule, découvertes à Balqis (cf. E. Sachau, Reise in Syrien und Mesopotamien [Leipzig, 1883], pp. 177–178; Fr. Cumont, Études syriennes [Paris, 1917], p. 140);
2) mosaïque d'Aphrodite, également découverte à Balqis (cf. E. Sachau, op. cit., p. 178; Fr. Cumont, ibid.);
3) nombreuses mosaïques géométriques de même provenance (cf. E. Sachau, ibid.);
4) mosaïque des Provinces (cf. ci-dessous pp. 384–386);
5) à Urum-Safa, près de Membidj (Hiérapolis), *"a large Roman mosaic of geometric pattern in perfect condition, over which the hut had been built. That peasant has one of the best floors in Syria and his wife has kept it commendably clean"* (cf. D. G. Hogarth, Hierapolis Syriae, dans: Annual Brit. Sch. Athens, XIV, 1907–8, p. 187; Fr. Cumont, op. cit., n. 1 p. 140);
6) mosaïque des Saisons, «conservée au musée de Constantinople et provenant de Babylonie» (M. von Oppenheim et H. Lucas, Griechische und lateinische Inschriften aus Syrien, Mesopotamien und Kleinasien, dans: Byz. Zeitschr., XIV [1905], p. 59);
7) mosaïque des thermes de ʿAin el-Arous (sur la rive orientale de l'Euphrate), découverte en 1925 (L. Dillemann, Haute Mésopotamie orientale et pays adjacents, cit., p. 169);
8) mosaïque «d'époque impériale, avec des animaux figurés en grandeur naturelle», découverte à Tell Hadjib (note de P. Perdrizet, dans: Comptes rendus Acad. inscr. [1925], p. 270; Id., dans: Syria, VI [1925], p. 300).

[222] E. Sachau, op. cit., pp. 177–178; Fr. Cumont, op. cit., p. 140.

[223] J. Cerniks, Technische Studien-Expedition durch die Gebiete des Euphrat und Tigris, dans: Petermann's Geogr. Mitt., Ergänzungsband, X, 45 (1876), p. 26; Arch. Zeit., XXXIII (1875), p. 57 et XLIII (1885), p. 158; A. Furtwängler, dans: Arch. Anz. (1893), p. 101; G. Treu, ibid. (1900), p. 109; M. von Oppenheim et H. Lucas, loc. cit., p. 59 (les fragments cités sous les n^{os} 1, 2 et 4 appartiennent à la mosaïque des Provinces); E. Michon, dans: Bull. Soc. antiq. France (1906), pp. 380–384; Fr. Cumont, op. cit., pp. 140–141 et en particulier n. 4 p. 140.

[224] Fr. Cumont, op. cit., n. 4 p. 140.

[225] Sur cette dispersion, cf. Fr. Cumont, ibid. et Kl. Parlasca, dans Helbig^4 III, pp. 426–427 (à propos des deux fragments de la bordure à rinceau, inv. 2477, du musée des Thermes à Rome). Pour les médaillons avec les représentations de provinces, cf. L. Jalabert et R. Mouterde, Inscriptions grecques et latines de Syrie, I, n^{os} 115–124; J. M. C. Toynbee, The Hadrianic School (Rome, 1967), pll. XXIV, 3; XXV, 3; XXVI, 2; XXVIII, 2. Pour la bordure à rinceau, cf. W. Dorigo, op. cit., p. 197 et fig. 151; L. Budde, Antike Mosaiken in Kilikien, I (Recklinghausen, 1969), pp. 81–82 et pll. 158–165. Deux fragments de cette

(pl. XXI). Sans doute carré à l'origine, le tapis était composé d'une série de médaillons circulaires, déterminés par les évolutions d'une tresse et d'un ruban ondé et regroupés autour d'un médaillon central, selon un schéma relativement rare, rencontré toutefois dans le tableau des Sages de Baalbeck[226]; chacun des médaillons circulaires offrait l'image d'une personnification (buste féminin tourelé) de l'une des provinces de l'Empire romain, identifiée par une inscription[227]; le médaillon central, aujourd'hui perdu, représentait le char de Poséidon[228]. On considère généralement qu'un riche rinceau d'acanthe, peuplé de masques, d'Amours chasseurs et d'animaux, servait de cadre à l'ensemble. Or, si la date «autour de 300» proposée par Kl. Parlasca pour cette mosaïque[229] convient parfaitement au caractère des différents éléments du rinceau (l'allure schématique des Amours, en particulier)[230], elle semble par contre trop tardive pour les figures contenues dans les médaillons. Celles-ci ne manquent pas d'évoquer en effet de très près, par l'usage du clair-obscur créant le volume, l'implantation de la tête de trois-quarts dans l'espace, le traitement synthétique de la chevelure en une masse sombre, la direction oblique du regard et son intensité, les personnifications du pavement découvert à Mas'udiye[231], dans la même aire géographique précisément. D'autres confrontations encore – avec la figure de Thétis de la maison des Portiques à Séleucie[232] ou la mosaïque des Sages de Baalbeck –, tant pour le type de composition déjà mentionné[233] que pour le style des personnages[234] ou le

---

bordure ont été mis en vente à Lucerne en 1964: Ars Antiqua. Auktion V (7 novembre 1964), n° 99 (Éros archer) – 100 (gazelle) et pl. XXII. – Une étude d'ensemble des *membra disiecta* de cette mosaïque est en préparation par les soins de Kl. Parlasca. – Pour le fragment de bordure conservé au Louvre, cf. Fr. Baratte, Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du musée du Louvre (Paris, 1978), pp. 131–132 et fig. 139 (datation dans la première moitié du IV^e^ siècle).

[226] Cercle de huit médaillons en lacis: Répertoire graphique, cit., n° 602 (cf. ci-dessus, n. 211).

[227] Quatre de ces médaillons sont conservés à Berlin, Staatliche Museen. Antiken-Sammlung (Britannia, Gallia, Hispania, Macedonia): J. M. C. Toynbee, op. cit.; deux autres (Pannonia, Aegyptus) sont restés, au moins jusqu'en 1907, dans la collection Poche à Alep: cf. Fr. Cumont, Études syriennes, cit., n. 4 pp. 140–141.

[228] Kl. Parlasca, dans: Helbig^4 III, p. 427; une vieille tradition, erronée, voulait que le médaillon central présentât un portrait d'empereur: Fr. Cumont, op. cit., p. 140; M. Chéhab, op. cit., p. 42.

[229] Kl. Parlasca, ibid.; pour une datation vers le même moment, cf. W. Dorigo, op. cit., p. 197 et fig. 151.

[230] Le rinceau et les masques témoignent d'ailleurs d'une certaine stylisation également, qui annonce déjà les réalisations de la Villa dite Constantinienne d'Antioche (cf. la planche comparative des masques dans W. Dorigo, op. cit., figg. 151–152). Tout différent est le rinceau qui entoure la mosaïque de Ploûtos, au musée de Soueida (prov. Shahba): cf. ci-dessous pp. 402–403.

[231] Cf. ci-dessus pp. 369–371.

[232] D. Levi, op. cit., p. 543 et pl. XVIII f.

[233] Cf. ci-dessus n. 211 pp. 381–382. Cette comparaison avait été proposée déjà par M. Chéhab, op. cit., p. 42.

[234] La figure de Calliope qui occupe le médaillon central de la mosaïque des Sages (M. Chéhab, op. cit., pl. XV) est très proche, entre autres, des personnifications de la Gaule (J. M. C. Toynbee, op. cit., pl. XXV, 3) et de l'Espagne (ibid., pl. XXVI, 2).

caractère particulièrement souple du ruban ondé[235] –, tendraient d'ailleurs également à confirmer plutôt une datation à l'époque sévérienne[236] ou, tout au moins, si l'on se défie d'une précision trop grande, dans la première moitié du III^e s. Une telle divergence entre la date possible du panneau central et celle de la bordure présumée n'est pas sans poser de problème et l'hypothèse d'une réfection de la mosaïque – réfection qui se serait limitée au cadre – paraît à l'examen peu vraisemblable[237]. Aussi est-ce dans une autre direction que je proposerais d'orienter la recherche d'une solution. Le manque d'information précise sur la découverte de ce pavement[238], de même que l'absence de tout document descriptif ou graphique relatif à la disposition originelle des différents éléments avant leur division et leur dispersion, autorisent en effet à se demander réellement si le panneau à médaillons circulaires et la bordure à rinceau peuplé appartenaient bien à une seule et même mosaïque. Ne pourrait-on raisonnablement supposer, en l'absence de critères décisifs, que le rinceau se rattachait en réalité à une mosaïque différente du tableau des Provinces et découverte d'ailleurs peut-être au sein du même complexe architectural? Après la dispersion des nombreux fragments de ces mosaïques distinctes, on aurait perdu le souvenir précis des faits et attribué à un seul pavement les éléments qui en constituaient deux à l'origine.

A côté de ces découvertes remontant à la fin du siècle dernier, on signalera parmi les trouvailles récentes aux alentours de Zeugma la mise au jour de plusieurs mosaïques d'un grand intérêt, quoique souvent fragmentaires. Publiées par J. Wagner dans son étude sur Zeugma, elles sont presque toutes attribuées par l'auteur à la première moitié du III^e s.[239], datation qui me semble trop haute dans la plupart des cas. Trois fragments à motifs végétaux et animaux, conservés au musée de Gaziantep[240], appartiennent sans aucun doute au répertoire des thèmes animaliers et nilotiques communément utilisé aux V^e et VI^e siècles[241]. La mosaïque des Saisons – connue par quatre fragments, également au musée de Gaziantep[242] – ne peut être, quant à elle, antérieure au début du Vᵉ s., ainsi qu'en témoigne l'apparition des fleurettes comme éléments constitutifs d'un quadrillage diagonal[243]; c'est d'ailleurs aussi une datation dans le courant de ce siècle que suggérerait la confrontation des figures elles-mêmes avec l'Ananeosis ou la Megalopsychia d'Antioche[244]. La tête assez inexpressive, ornant un médaillon – conservé au musée d'Adana[245] –, ne trouve à mon sens aucun parallèle, non plus dans l'art syrien du IIIᵉ s.[246]. Ainsi donc, si l'on excepte la mosaïque des poissons[247] (pl. XXII,1), difficilement datable avec précision, me semble-t-il[248], une seule œuvre parmi les trouvailles récentes de Balqis a quelque chance de remonter, de manière plus assurée, au IIIᵉ s., mais elle n'est justement pas représentative de la mosaïque proprement romaine[249]. C'est en effet un portrait de femme (pl. XXII,2) d'allure très hiératique, aux yeux largement ouverts, parée de colliers et de pendants d'oreilles et portant la haute coiffe et le voile caractéristiques des effigies féminines d'Édesse[250] (pl. XXIII,1–2). S'agirait-il, ici aussi, d'un portrait funéraire? La mosaïque est trop fragmentaire pour qu'on en puisse juger mais la comparaison qui s'impose avec les exemplaires d'Édesse justifie en tout cas une datation au IIIᵉ s.

---

[235] Comme l'avait mis en lumière l'analyse de la technique d'exécution du ruban ondé dans la mosaïque de Baalbeck (cf. ci-dessus pp. 382–383), ici aussi les lignes de tesselles suivent les courbes de chaque méandre, donnant ainsi au ruban un volume dans l'espace et une allure tout à fait souple.

[236] Une datation à l'époque sévérienne avait été proposée naguère: cf. S. Reinach, La Gaule personnifiée, dans: Rev. celt., XXVIII (1907), pp. 1–2. Sans doute la mosaïque des Provinces est-elle postérieure à celle de Baalbeck et la situera-t-on au mieux à la fin de la période sévérienne.

[237] Il est rare en effet que seule la bordure d'un pavement doive être refaite; c'est le plus souvent la partie centrale qui s'abîme. L'hypothèse ne peut toutefois pas être entièrement exclue.

[238] La relation la plus ancienne relative à cette découverte, celle de l'ingénieur J. Cerniks (loc. cit., p. 26) ne mentionne précisément que les représentations de Provinces.

[239] J. Wagner, Die Römer am Euphrat, dans: Antike Welt, VI (1975), Sondernummer, p. 80 et n. 42 et surtout Id., Seleukeia am Euphrat/Zeugma, cit., pp. 100–104. – Une seule mosaïque, représentant une figure de femme, est datée par J. Wagner de la première moitié du II^e s. (ibid., p. 102 et pl. 22); je l'attribuerais plus volontiers à la deuxième moitié de ce siècle ou plus tard encore (cf. ci-dessus pp. 378–379).

[240] Ibid., pp. 103–104 et pl. 24 e-f-g.

[241] Cf. entre autres exemples, à Antioche, D. Levi, op. cit., pll. CLXXXI a (maison de Gê et des Saisons: après 450), CLXXXI b et CLXXXIII c (mosaïque de Rassim Bey Adali: après 475) et CXXXVII c (maison de la Ktisis: après 500). De nombreux parallèles pour-

16. Époque sévérienne: Édesse

Si l'on excepte la mosaïque de Zénodora, connue seulement par un dessin très grossier et probablement inexact[251], les mosaïques funéraires d'Édesse,

---

raient être également cherchés dans les mosaïques d'églises – encore inédites – déposées par les soins de la Direction générale des antiquités et musées à Damas: Halawé (470), Tell Hauwash (514), Mnir, Soran . . .

[242] J. Wagner, op. cit., p. 104 et pl. 24 c–d.

[243] D. Levi, op. cit., pll. CXXIII a (maison de l'Amazonomachie: avant 425) et CXXVI, a–b, d–e (maison de la Table garnie, niv. sup.: autour de 425). – Sur ce motif de fleurettes et le problème de son origine, cf. J. Lassus, La mosaïque du Phénix, dans: Mon. Piot, XXXVI (1938), p. 97 et n. 1; D. Levi, op. cit., pp. 436–446; en dernier lieu, C. Dulière, Mosaïques des portiques de la Grande Colonnade, cit., pp. 49–50.

[244] D. Levi, op. cit., pll. LXXIII (Ananeosis: après 450), LXXVI (Megalopsychia: après 450).

[245] J. Wagner, op. cit., p. 103 et pl. 24 b.

[246] Des têtes assez semblables, dans des médaillons, apparaissent comme motifs décoratifs à la maison des Masques (D. Levi, op. cit., pl. CXXII b – date: après 400) et sur une mosaïque proche de la maison du Phénix (ibid., pl. CXXIII b – date: après 400).

[247] J. Wagner, op. cit., p. 101 et pl. 23 b.

[248] La mosaïque est très fragmentaire; le thème est par ailleurs trop commun pour fournir un quelconque élément de datation: dépourvus d'ombre sous le ventre et très proches par la facture des poissons qui ornent la Fontaine 5 à la maison du Bateau des Psychés (D. Levi, op. cit., pl. XLI), les deux poissons de Balqis pourraient bien être effectivement de la deuxième moitié du IIIᵉ s.

[249] J. Wagner, op. cit., p. 101 et pl. 24 a.

[250] Sur les mosaïques d'Édesse, cf. ci-dessous pp. 387–390.

[251] Le dessin remonte à la fin du siècle dernier et l'existence de cette mosaïque a été signalée pour la première fois par E. Renan, Deux monuments épigraphiques, dans: Journ. asiat.

jusqu'ici découvertes, sont au nombre de neuf. Deux d'entre elles – mosaïques d'Aptuha[252] (pl. XXIII,1) et de Belai Bar Gusai[253] – présentent uniquement le buste des défunts, hommes et femmes alignés les uns à côté des autres, en registres superposés; trois autres pavements mettent en scène, debout – mosaïque de Moqimu[254] et du Trépied[255] – ou étendus sur un lit de banquet – mosaïque de la Couche funéraire[256] (pl. XXIII,2) les membres d'une même famille, dans leurs plus beaux atours[257], en pleine frontalité. Qu'il soit figuré en buste ou en pied, chaque personnage est désigné par une inscription, en syriaque, tandis qu'un texte plus long, en syriaque également, rappelle le souvenir de celui qui a fait ériger le tombeau, voire la date de cette érection (277/278 pour la mosaïque de la Couche funéraire)[258]. Par leur caractère funéraire et le style même de leur exécution – frontalité des personnages, fixité du regard, rigidité des attitudes –, ces œuvres évoquent davantage les bustes et reliefs palmyréniens[259] ou les peintures de Doura

---

(1883), pp. 246–251; sur cette mosaïque, cf. J. LEROY, Mosaïques funéraires d'Édesse, dans: Syria, XXXIV (1957), pp. 307–309 et fig. 1. Pour l'inscription, cf. en dernier lieu H. J. W. DRIJVERS, Old-Syriac (Edessean) Inscriptions (Leiden, 1972), n° 44 pp. 31–32 (avec bibl. ant.).

[252] Découverte en 1901 à Édesse et transportée ensuite au musée d'Istamboul: cf. J. LEROY, loc. cit., pp. 309–311 et pl. XXI; également reproduite par J. B. SEGAL, Edessa. 'The blessed City' (Oxford, 1970), pl. 17 a. Pour l'inscription, cf. H. J. W. DRIJVERS, op. cit., n° 45 pp. 32–34 (bibl. ant.).

[253] Découverte à la fin du siècle dernier, cette mosaïque n'est plus connue que par deux dessins, présentant peu de divergences entre eux: cf. J. LEROY, loc. cit., pp. 312–315 et fig. 2; J. B. SEGAL, op. cit., pl. 16 b. Cf. aussi H. J. W. DRIJVERS, op. cit., n° 46 pp. 34–36 (bibl. ant.).

[254] Découverte en 1952 par J. B. SEGAL au voisinage d'Édesse, elle représente Moqîmu, fils de Abednahaï, entouré de sa femme, de ses quatre enfants et de sa petite-fille: cf. J. B. SEGAL, Pagan Syriac Monuments in the Vilayet of Urfa, dans: Anat. Stud., III (1953), pp. 116–118; J. LEROY, loc. cit., pp. 315–318 et pl. XXII; J. B. SEGAL, Edessa, cit., p. 39 et pl. 1 (coul.). Cf. aussi H. J. W. DRIJVERS, op. cit., n° 47 pp. 36–37 (bibl. ant.).

[255] Découverte à Édesse par J. B. SEGAL au cours de la campagne de fouilles de 1956: J. B. SEGAL, New Mosaics from Edessa, dans: Archaeology, XII (1959), p. 154; J. LEROY, Nouvelles découvertes archéologiques relatives à Édesse, dans: Syria, XXXVIII (1961), pp. 160–165 et fig. 1; J. B. SEGAL, Edessa, cit., p. 39 et pl. 3 (coul.); H. J. W. DRIJVERS, op. cit., n° 48 pp. 38–39 (bibl. ant.).

[256] Découverte au cours de la même campagne de 1956: J. B. SEGAL, New Mosaics, loc. cit., pp. 150–157; J. LEROY, Nouvelles découvertes, loc. cit., pp. 165–168 et fig. 2; J. B. SEGAL, Edessa, cit., pp. 39–40 et pl. 2 (coul.). – Le chef de famille seul est étendu sur la couche; sa femme est assise dans un fauteuil à haut dossier; les enfants, debout autour de la couche, participent à l'ordonnance du repas; l'importance de cette mosaïque pour la connaissance des habitudes funéraires des Édesséniens n'est plus à souligner: cf. J. LEROY, ibid., pp. 165–166. Pour l'inscription, cf. H. J. W. DRIJVERS, op. cit., n° 51 pp. 41–43 (bibl. ant.).

[257] Indépendamment de l'intérêt que ces mosaïques présentent sur le plan de l'onomastique et de la religion, elles sont importantes également pour l'étude du costume dans cette région; elles ont d'ailleurs été à diverses reprises exploitées en ce sens: J. LEROY, Mosaïques funéraires d'Édesse, loc. cit., pp. 333–342; J. B. SEGAL, Edessa, cit., pp. 39–40.

[258] J. B. SEGAL, New Syriac Inscriptions from Edessa, dans: Bull. Sch. Or. Afr. Stud., XXII (1959), pp. 37–39; J. LEROY, Nouvelles découvertes, loc. cit., pp. 165–169; H. J. W. DRIJVERS, op. cit., n° 51 p. 42.

[259] La vue d'ensemble de l'hypogée de Yarhai, au musée de Damas, avec ses bustes étagés de part et d'autre d'un relief funéraire central, est assez évocatrice à cet égard; pour une bonne

Europos[260] que les créations de la mosaïque romaine contemporaine. La technique est cependant la même et c'est bien aussi au répertoire gréco-romain traditionnel que sont repris les motifs géométriques des bandes d'encadrement (postes, tresses, dents de scie, perles et pirouettes), souvent exécutés avec beaucoup d'habileté; une mosaïque, datée de 224 par son inscription, présente même, comme panneau central, une composition d'étoiles à quatre pointes, dans la meilleure tradition classique[261]. Trois pavements enfin, renonçant au thème plus courant du portrait funéraire, empruntent leur sujet au répertoire mythologique ou animalier de la mosaïque romaine: il en est ainsi des mosaïques des animaux[262], d'Orphée[263] (pl. XXIV) et du Phénix[264], ces deux dernières respectivement datées de 227/8 et 235/6[265].

---

photographie, cf. entre autres, R. Girshman, Parthes et Sassanides (Paris, 1962), fig. 83 p. 70. Certains reliefs d'Édesse offrent également d'étroits parallèles: cf. J. B. Segal, Edessa, cit., p. 33 et pl. 12 b; p. 40 n. 4 et pl. 14 a.

[260] La célèbre scène du sacrifice de Conon, provenant du temple des dieux palmyréniens (pour une bonne photographie en couleurs, cf. entre autres, R. Girshman, op. cit., fig. 59 p. 46) a été rapprochée déjà, pour l'esprit qui s'en dégage, de la mosaïque du Trépied: cf. J. Leroy, Nouvelles découvertes, loc. cit., pp. 164–165.

[261] Découverte dans une tombe de Yakup Mahallesi (Urfa), en 1971, par J. B. Segal et H. J. W. Drijvers; cf. H. J. W. Drijvers, Some new Syriac Inscriptions and archaeological Finds from Edessa and Sumatar Harabesi, dans: Bull. Sch. Or. Afr. Stud., XXXVI (1973), pp. 12–14 et pll. XI–XII. – Les compositions d'étoiles à quatre pointes sont courantes à Antioche jusqu'à l'époque sévérienne (cf. D. Levi, op. cit., pl. III b, maison de Polyphème; pl. XCIV a, maison de l'Aqueduc de Trajan; pl. XCVI b, maison du Pavement rouge; pl. XCVIII, maison des Portiques); sur ce motif, cf. ici-même pp. 362, 376. Le triple encadrement – tresse entre deux rangs de dents de scie – est également caractéristique, surtout jusqu'à l'époque sévérienne (cf. D. Levi, op. cit., pl. IX, maison du Phénix, niv. inf.; pl. XV b, maison du Triomphe de Dionysos; pl. XVIII e, maison des Portiques; pl. XX c, maison de l'Homme de lettres, ces deux dernières d'époque sévérienne). Le parallèle cité par H. J. W. Drijvers (ibid., p. 13) aux Thermes D d'Antioche (D. Levi, op. cit., pl. CXVII) représente en fait une étoile curviligne déterminée par deux fuseaux entrelacés; les Thermes D datent par ailleurs de la deuxième moitié du IV^e^ s. et non de l'époque sévérienne.

[262] Connue seulement par une rapide mention de J. B. Segal qui en fournit toutefois quatre photos (J. B. Segal, Edessa, cit., p. 32 et pll. 17b–20), cette mosaïque n'est pas datée par une inscription. Le thème des animaux bondissant dans un rinceau, répandu à partir du IVe s. mais surtout fréquent aux Ve et VIe s., se rencontre très rarement au IIIe s. et généralement sur fond noir (cf. à Balqis, Shahba et Apamée, ici-même pp. 385, 402, 414). Cette mosaïque fait-elle bien partie du même ensemble?

[263] J. B. Segal, New Mosaics from Edessa, dans: Archaeology, XII (1959), pp. 150–157; J. Leroy, Nouvelles découvertes, loc. cit., p. 160; J. B. Segal, Edessa, cit., p. 52 et pl. 44; pour une photographie en couleurs, cf. J. B. Segal, dans: Les secrets du passé (Londres, 1975), p. 251 et fig. 407. Pour l'inscription, cf. en dernier lieu, H. J. W. Drijvers, op. cit., n° 50 pp. 40–41 (bibl. ant.).

[264] J. B. Segal, New Mosaics, loc. cit., pp. 150–157; J. Leroy, Nouvelles découvertes, loc. cit., p. 160; J. B. Segal, Edessa, cit., pl. 43; Id., dans: Les secrets du passé, cit., p. 251 et fig. 406. Pour l'inscription, H. J. W. Drijvers, op. cit., n° 49 pp. 39–40 (bibl. ant.).

[265] Toutes les dates fournies par l'épigraphie concordent donc à placer dans le courant du IIIe s. cet intéressant ensemble; c'est d'ailleurs aussi de cette époque approximativement que les épigraphistes s'accordent à dater toutes les inscriptions des autres mosaïques: cf. en dernier

Mais il ne s'agit là que d'influences purement superficielles et l'on peut dire que l'ensemble d'Édesse demeure dans son essence même foncièrement étranger à l'art de l'Empire[266]: cette persistance d'un art original ne laisse pas de surprendre à une époque où Édesse jouissait depuis plusieurs années déjà du statut de colonie romaine[267].

17. Époque sévérienne: Doura-Europos

La fouille de Doura qui, pour l'histoire de la peinture dans l'Empire aux II^e^ et III^e^ s., a livré des témoignages si nombreux et si importants, ne fournit au contraire, en ce qui concerne la mosaïque, qu'un nombre très réduit de documents[268]. Deux pavements seulement y ont été découverts: ils appartenaient aux salles I et III des Thermes C_3, que l'étude architecturale permet de dater des années 210–215[269]. Dans la salle I, s'enlèvent sur un fond uniformément blanc quatre panneaux géométriques dont les motifs, bien qu'empruntés au répertoire romain traditionnel, sont traités dans un esprit essentiellement oriental, où le manque de composition d'ensemble et la surcharge décorative donnent au tableau une allure singulièrement disparate[270]. Les trois tapis de la salle III, également sur fond blanc, présentent des compositions plus simples d'octogones tangents (séparés par des carrés) ou sécants (déterminant des hexagones et des carrés)[271], totalement absentes des mosaïques romaines contemporaines, peu répandues d'ailleurs au III^e s. de manière générale[272] mais extrêmement courantes à partir du IV^e et surtout

---

lieu, H. J. W. Drijvers, op. cit., pp. 31, 33, 35, 36 (*"probably 2nd or 3rd century A.D."*), 38 (*"probably first half of 3rd century"*).

[266] On y verra plutôt une manifestation de l'art parthe: cf. D. Schlumberger, Descendants non-méditerranéens de l'art grec, dans: Syria, XXXVII (1960), n. 1 p. 293; sur l'art parthe de manière générale, cf. ibid., pp. 253–293 (= Wege der Forschung, XCI, 1969, pp. 323–375) et J. B. Ward-Perkins, The Roman West and the Parthian East, dans: Proc. Brit. Acad., LI (1965), pp. 175–199.

[267] Édesse était colonie romaine depuis janvier (?) 214; on ne sait si elle fut prise par Sapor en 241 mais ce qui est sûr, c'est qu'elle était à nouveau romaine (ou toujours romaine) en mai 243; sur les événements de ces années, cf. X. Loriot, Les premières années de la grande crise du III^e siècle: de l'avènement de Maximin le Thrace (235) à la mort de Gordien (244), dans: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt (ANRW), II 2 (Berlin–New York, 1975), pp. 768–769 et notes.

[268] F. E. Brown, apud: M. I. Rostovtzeff, A. R. Bellinger, C. Hopkins, C. B. Welles, The Excavations at Dura-Europos. Preliminary Report of Sixth Season of Work October 1932–March 1933 (New Haven, 1936), pp. 104–105 et pl. XXXIX 1–3.

[269] La construction de ce nouvel ensemble thermal est à mettre en rapport, semble-t-il, avec l'arrivée en 210 de nouveaux contingents militaires: ibid., pp. 103–104.

[270] Ibid., pp. 104–105 (description détaillée des motifs) et pl. XXXIX 1–2.

[271] Ibid., p. 105 (description) et pl. XXXIX 3.

[272] Pour des exemples à Antioche au III^e s., cf. D. Levi, op. cit., pll. XXXIV c (Fontaine en DH 24–N: milieu du III^e s.); XXXV a (maison du Bateau des Psychés: deuxième moitié du III^e s.); CVII g (maison du Cadran solaire: deuxième moitié du III^e s.). Cf. aussi ci-dessous n. 303.

aux V^e et VI^e s.[273]. Il apparaît ainsi clairement, malgré la rareté des témoignages, que l'art de Doura – comme celui d'Édesse – se distingue, dans le domaine de la mosaïque aussi, par un caractère typiquement oriental et par la manifestation, dès la première moitié du III^e s., de tendances qui ne se répandront que beaucoup plus tard dans l'art romain[274].

II. De l'époque post-sévérienne à la Tétrarchie

1. Introduction

Les tendances essentielles de l'art de la mosaïque après l'essor de l'époque sévérienne sont malaisées à définir de manière positive: loin de contenir en effet des éléments nouveaux générateurs d'une évolution dynamique, elles apparaissent au contraire comme le produit d'une désagrégation progressive des réalisations antérieures, sans que naisse encore pour autant un style neuf et original, entièrement dégagé des schémas traditionnels et présentant des caractères propres[275]. C'est donc tout d'abord négativement que l'on définira ces tendances, par le manque de synthèse et d'unité dans les compositions, la perte du sens du volume et de la profondeur dans le rendu des figures, la disparition progressive de toute expression dans les visages[276], l'absence enfin de conception unitaire dans l'organisation du décor géométrique, au profit d'un morcellement de plus en plus grand[277]. Cette définition essentiellement négative de l'art post-sévérien rend le problème chronologique particulièrement ardu pour cette période: il est souvent bien délicat en effet d'évaluer en termes de durée des distinctions de style et il semble dès lors assez illusoire de chercher à retracer une évolution trop précise[278], surtout si l'on admet que la notion de qualité d'exécution ne peut en aucun cas servir de critère de datation[279]. L'on se bornera donc, de manière générale, à dégager des documents les caractères qui les désignent, avec le maximum de certitude, comme des œuvres de la deuxième moitié du IIIe s.

---

[273] Le motif des octogones sécants devient d'usage courant, surtout pour l'ornementation des encadrements, à partir de la fin du IV^e s.; pour des exemples à Antioche, cf. ibid., pll. CXIII, CXIV, CXV a (église de Kaoussié: 387); CXXII (maison des Masques: vers 400); CXXIV b, CXXV a–b, CXXVI a–b (maison de la Table garnie, niv. sup.: vers 425); CXXVIII a–b (maison du Tapis vert: vers 450); CXXXI b (maison de la Citation biblique: vers 450); CXXXV a, c (maison du Phénix: vers 500); CXL a–d (Thermes F: après 500).

[274] Cette constatation, relative ici au décor géométrique, est également vraie pour les figures: il faudra attendre au moins le V^e s. pour voir apparaître dans les grands centres hellénisés d'Orient (Antioche ou Apamée p. ex.) des visages qui peuvent se comparer, entre autres, à ceux qui décorent à Doura les caissons du plafond de la maison des Scribes (Excavations at Dura-Europos, cit., pll. XLIV–XLV) ou de la Synagogue (ibid., pl. XLVI). On reviendra ultérieurement (ANRW III) sur le problème des influences orientales dans l'art de la mosaïque au Bas-Empire.

[275] Il faudra en fait attendre le IV^e s., dans les centres hellénisés d'Orient du moins – et même plutôt la deuxième moitié de ce siècle –, pour que s'épanouissent pleinement les tendances fondamentales contenues en germe dans l'art post-sévérien du III^e s. Les règnes de Constantin et de son successeur Constance II marquent en effet une renaissance du classicisme qui freinera momentanément l'évolution vers une esthétique nouvelle; sur cette idée de *renovatio* et sur ces différents « arrêts » dans l'évolution, cf. A. GRABAR, Le premier art chrétien (200–395) (Paris, 1966), pp. 52–53.

[276] Cf. D. LEVI, op. cit., pp. 554–558.

[277] Sur le décor géométrique dans les mosaïques de cette période, ibid., pp. 398–412 et ci-dessous pp. 393–395.

2. Antioche

Quelques ensembles importants illustrent bien à Antioche le goût de la complication et de la surcharge propre à l'époque post-sévérienne: on citera surtout les maisons du Bateau des Psychés[280] (pl. XXX), du Marchand d'Amours[281], d'Aion[282], du Ménandre[283], de la Table garnie (niv. interm.)[284] et du Cadran solaire[285]. La juxtaposition de plusieurs *emblemata* dans la même salle (maison du Bateau des Psychés, salles 1 et 3[286]; du Ménandre, salle 13[287]; d'Aion, pavement de Briséis[288]), la multiplication de petits panneaux figurés secondaires (maison du Bateau des Psychés, salles 2, 3 et 8[289] [pl. XXX]), le caractère inconsistant des figures, la richesse et la variété des motifs géométriques tendent à conférer à ces pavements une allure disparate, souvent banale et essentiellement décorative. Les thèmes, le plus souvent empruntés au répertoire mythologique traditionnel (enlèvement d'Europe, bateau des Psychés, scènes marines ou dionysiaques, Pégase et les Nymphes, Apollon et Daphné, Narcisse à la source . . .), ne sont guère significatifs non plus, pour la plupart, d'une orientation nouvelle; on notera cependant un goût déjà plus marqué pour les personnifications d'idées abstraites[290] – particulièrement intéressante à cet égard est la mosaïque d'Aion et des Chronoi, qui représente sans doute une illustration précise de l'un des thèmes les plus débattus dans l'école néo-platonicienne de Plotin[291] – et une tendance plus nette à expliciter par des inscriptions des scènes pourtant parfaitement claires (les Adieux de Briséis, p. ex., à la maison d'Aion[292]).

---

[278] C'est peut-être pour cette période post-sévérienne que la démonstration tentée par D. Levi semble parfois la moins convaincante, pour avoir justement voulu replacer avec trop de précision chaque œuvre dans un schéma évolutif préconçu.

[279] La notion de qualité est fonction du hasard: elle varie d'un site à l'autre, d'un atelier à l'autre ou d'un artisan à l'autre. Certains ouvriers peuvent être plus adroits, certains ateliers demeurer plus attachés à la reproduction fidèle de prototypes antérieurs. Sur ce problème, cf. aussi Ph. Bruneau, Perspectives sur un domaine encore mal exploré de l'art antique, dans: Bull. corr. hell., cit., p. 720: «le meilleur n'est pas le plus ancien (et inversément), car il convient de tenir compte des maladresses individuelles et des conditions diverses du travail».

[280] D. Levi, op. cit., pp. 167–191 et pll. XXXV–XLII, CIII c–f, CLIII b, CLV c–CLVIII a, CLXXXII c, CLXXXIII a.

[281] Ibid., pp. 191–195 et pll. XLIII a–b, CLVIII b.

[282] Ibid., pp. 195–198 et pl. XLIII c–d.

[283] Ibid., pp. 198–216 et pll. XLIV–XLVII, CIV–CV, CLIX, CLXXX a.

[284] Ibid., pp. 217–219 et pll. XLVIII, CVI c, CVII a–b.

[285] Ibid., pp. 219–222 et pll. XLIX, CVIII g, CXLIII a, CLXXX b. On trouvera aussi, à côté de ces ensembles importants, quelques maisons plus petites: ibid., p. 216 et pl. CVI a–b; pp. 222–226 et pll. L–LI, CLXXXIII b.

[286] Ibid., pl. XXXV a (salle 1: un grand *emblema*, imitant un luxueux plafond à caisson central carré décoré d'une représentation d'Europe sur le taureau, forme avec trois *emblemata* plus petits le T d'un *triclinium*; la surface restante est occupée par cinq panneaux géométriques différents) et pl. XXXVII (salle 3: quatre *emblemata* – bateau des Psychés; Lycurgue, étranglé par la vigne; deux scènes à personnages du thiase – formant un T, entourés de panneaux géométriques variés, à l'intérieur d'un encadrement de losanges et cercles décorés de masques et d'oiseaux).

[287] Ibid., pl. XLVI b (salle 13: quatre *emblemata* rectangulaires placés à la suite les uns des autres – imitation de plafond à caissons; divinités fluviales; scène non identifiée; personnification de Τρυφή – la Luxure; au centre, un grand *emblema* carré imitant un plafond à voûtes d'arête – cinq scènes y sont figurées: enlèvement de Ganymède; Léda et le cygne; Pâris et Oenone; deux scènes des aventures de Psyché).

C'est toutefois dans l'évolution du vocabulaire ornemental – géométrique en particulier – que résident pour cette période les éléments de chronologie les plus sûrs: on peut en effet suivre à partir du riche répertoire sévérien les modifications et interprétations diverses – les innovations même – progressivement apportées aux différents motifs. Parmi ceux de simple bordure, quelques éléments très anciens restent en honneur: postes, tresse à deux ou trois brins, méandre, dents de scie et diamants (dents de scie opposées par la base)[293]; le motif plus typiquement sévérien de la guirlande de laurier apparaît une seule fois à la maison du Bateau des

---

[288] Ibid., pl. XLIII c (à l'*emblema* de Briséis faisait suite celui de Ménandre et Glykera, très fragmentaire aujourd'hui).

[289] Ibid., pl. XXXVI (salle 2: panneaux rectangulaires et losanges inscrits décorés d'oiseaux; cercles inscrits décorés de masques) et XLII a (salle 8: panneaux rectangulaires avec décor d'oiseaux; panneaux carrés avec décor de masques).

[290] C'est avec le panneau de Tryphé (maison du Ménandre) que l'on entre pour la première fois dans le véritable domaine des personnifications d'idées abstraites n'appartenant plus en aucune manière à la mythologie mais se référant uniquement à la pensée spéculative, à la rhétorique et à la philosophie: ibid., p. 206 (à propos de Tryphé); sur le goût des personnifications au IV^{e} s., ibid., pp. 253–256.

[291] Ibid., pp. 197–198. L'un des livres des Ennéades de Plotin était consacré auc notions philosophiques de temps absolu (Αἰών, l'Eternité) et de temps relatif (en rapport avec la vie humaine: Χϱόνος).

[292] Ibid., pl. XLIII c: les trois personnages sont ici désignés par leur nom (Ἀχιλλεύς, Ταλθύβιος, Βϱεισηΐς) alors qu'aucune explication n'accompagnait la figuration du même thème au siècle précédent.

[293] Les postes continuent à être utilisées de part et d'autre d'un second motif (ibid., pl. XXXVII: rinceau de lierre entre deux rangées de postes, maison du Bateau des Psychés; pl. XLII: tresse entre deux rangées de postes, même maison). Le ruban ondé, plus géométrique dans sa facture, est toujours exempt au début des petits ornements qui seront de règle à partir du IV^{e} s. (ibid., pl. XLIII a, maison du Marchand d'Amours; pl. XLIV a, maison du Ménandre salle 3; pl. XLVII c, même maison- salle 17; pl. XLVIII, maison de la Table garnie, niv. interm.; pl. LI d, tombe d'Amerimnia: apparition d'un cube formant un décor de part et d'autre de l'onde).

Psychés[294]. Pour les encadrements plus larges, l'alternance de losanges inscrits dans des rectangles et de cercles inscrits dans des carrés – imitée de l'*opus sectile* et fréquente dès le II^e s. – est maintes fois utilisée[295]. Une frise d'oiseaux remplace parfois un motif géométrique sur une bande de raccord[296]. En compositions couvrantes, on rencontre régulièrement encore les semis de croisettes et les quadrillages diagonaux avec diamant central[297]; les ensembles d'étoiles à huit losanges gardent la faveur dont ils jouissaient à l'époque précédente[298] tandis qu'apparaissent des compositions entièrement nouvelles, à base de peltes[299] et de pannetons de clés[300]. Un autre motif encore connaît dès ce moment une vogue qui ne se démentira plus, c'est celui des octogones adjacents, issu de l'imitation des plafonds à caissons[301]; de la même origine naît aussi et se généralise la composition centrée de l'octogone flanqué de carrés avec losanges en encoignure[302]; les octogones sécants enfin commencent également à se répandre[303].

---

[294] Ibid., pl. XXXVI b; le goût du décor végétal demeure cependant fortement implanté: rinceau de lierre (pll. XXXVII b, XLIII c: maison du Bateau des Psychés); utilisation du thème de Lycurgue comme prétexte à un large déploiement ornemental de branches de la vigne (pl. XXXVIII, même maison); rinceau schématique avec palmettes (pl. XLV a, maison du Ménandre, salle 2); thème de Daphné (pl. XLVII b, même maison, salle 16).

[295] Ibid., pl. XXXVI (maison du Bateau des Psychés, salle 2); pl. XXXIX a (même maison, colonnade de l'Hermaphrodite); pl. XLVIII a et d (maison de la Table garnie, niv. interm.); pl. CIII a (DH 24–N).

[296] Ibid., pll. XXXV a (maison du Bateau des Psychés, salle 1); CVI c (maison de la Table garnie, niv. interm. aile ouest, salle 2).

[297] Ibid., pll. XXXIX (maison du Bateau des Psychés); XLIV a–b (maison du Ménandre); L–LI (maison d'Océan et Thétis, Tombe d'Amerimnia).

[298] Ibid., pll. XXXVIII d (maison du Bateau des Psychés); XLIII c (maison d'Aion); CVI a–b (DH 26 M/N, maison 5).

[299] Composition de paires de peltes alternativement couchées et dressées (Répertoire graphique, cit., n° 455); D. Levi, op. cit., pll. XXXVII a, XLII a, CIII c (maison du Bateau des Psychés).

[300] Méandre de svastikas en pannetons de clé (Répertoire graphique, cit., n° 484); D. Levi, op. cit., pl. CV f (maison du Ménandre) et CVII b (maison de la Table garnie, niv. interm.).

[301] Répertoire graphique, cit., n° 344; G. Salies, Untersuchungen zu den geometrischen Gliederungsschemata römischer Mosaiken, dans: Bonn. Jahrb., CLXXIV (1974), p. 10 (Oktogonsystem I = n° 34). Un pavement d'Antioche (D. Levi, op. cit., pll. XLIV b et CIV a, maison du Ménandre, salle 1) offre un très bel exemple du motif d'octogones dans son état original d'imitation de caissons de plafond; sur un autre pavement (ibid., pll. XLIX d et CVII g: maison du Cadran solaire, salle 3), le motif a par contre perdu tout relief et l'idée du caisson a disparu.

[302] Répertoire graphique, cit., n° 583; G. Salies, loc. cit., pp. 12–13 (Oktogonsystem VI = n° 43). Un exemple imitant clairement un plafond en relief est offert à la maison du Ménandre (D. Levi, op. cit., pll. XLVI b et CIV b); l'autre exemple pour cette époque est encore proche du premier (ibid., pl. CVII f), à la maison de l'Homme de lettres. Ce type de composition connaîtra une grande fortune ultérieurement, sous une forme beaucoup plus ornée d'où a disparu tout relief, chaque figure géométrique recevant un décor différent.

[303] Répertoire graphique, cit., n° 350 (composition d'octogones sécants et adjacents); G. Salies, loc. cit., pp. 10–11, n° 38 (Oktogonsystem II); cf. D. Levi, op. cit., pl. XXXV a (maison du Bateau des Psychés, salle 1).

Mais en fait, plus que les motifs eux-mêmes, c'est l'esprit de surcharge qui préside à leur organisation d'ensemble qui vaut tout particulièrement d'être souligné ici: éléments de remplissage, tels noeuds de Salomon, fleurons de formes compliquées, doubles haches, peltes, motifs de toutes sortes[304] se multiplient et envahissent sans ordre la composition; les solides en perspective s'orientent le plus souvent en directions divergentes[305]; les octogones sécants se subdivisent en hexagones et carrés et les cercles se morcellent également: chaque élément nouveau ainsi créé est dès lors considéré comme indépendant et décoré en tant que tel[306]; le goût des représentations en perspective de méandres, étoiles à huit losanges, cercles sécants ou losanges répond encore à cette même recherche d'encombrement de la surface[307]; une évolution identique affecte les losanges et cercles inscrits, autrefois de couleur uniforme et qui s'ornent le plus souvent maintenant de motifs de remplissage variés, voire d'éléments figurés (masques ou oiseaux[308]). A la faveur de cette désagrégation progressive des motifs se poursuit et s'accentue aussi la tendance – jusqu'alors sporadique[309] – à la dissolution de la couleur elle-même: les thèmes favoris du style arc-en-ciel, échiquiers[310] et chevrons[311], se manifestent pour la première fois; les croisettes et les diamants s'épaississent dans les semis et au centre des quadrillages[312]. Le ruban ondé, toujours à la mode, acquiert peu à peu cependant l'allure plus schématique qui le caractérisera au siècle suivant[313].

Si les différentes étapes de l'évolution ici retracée ne peuvent être toutes datées de manière précise, du moins une comparaison avec le programme ornemental de l'hypogée des Trois-Frères à Palmyre (vers 241–259)[314] suggère-t-elle un intéressant terminus ad quem pour certains des motifs: on y relève en effet dans le caveau principal la présence, au sein de la décoration murale, d'une frise d'oiseaux et d'animaux, surmontée d'une bande à losanges inscrits (inspirés de l'*opus sectile*); l'imitation en peinture d'éléments architecturaux (frise de méandres en relief, denticules, têtes de poutres, oves), constitue l'ornementation du haut des murs, tandis que le plafond, voûté en berceau, présente une série de faux caissons hexagonaux; des cercles sécants et un rinceau très stylisé couvrent l'intrados et l'archivolte de l'arc d'entrée[315]. La composition même de ce programme décoratif confirme bien, pour les mosaïques d'Antioche également[316], la popularité dès le milieu du III^e^ s. d'un grand nombre de ces motifs. L'étude des pavements conservés dans d'autres centres qu'Antioche contribuera par ailleurs à préciser la connaissance que l'on peut avoir de ces mosaïques de la deuxième moitié du III^e^ s.

---

[304] D. Levi, op. cit., pll. CIII e–f (maison du Bateau des Psychés), CV a–c (maison du Ménandre); CVI a (DH 26 M/N maison 5); CVII a, e, g (maisons de la Table garnie, niv. interm.; du Mauvais oeil, add. post.; du Cadran solaire).

[305] Ibid., pll. XLII a (maison du Bateau des Psychés); XLIII c (maison d'Aion).

[306] Ibid., pll. XXXV a (maison du Bateau des Psychés, salle 1); XLV d (maison du Ménandre, salle 19); XLVIII d (maison de la Table garnie, niv. interm., aile ouest); CVI a (DH 26 M/N, maison 5).

[307] Méandres en relief: ibid., pll. XXXV a (maison du Bateau des Psychés, salle 1) XLVIII d (maison de la Table garnie, niv. interm., aile ouest); CV e (maison du Ménandre, cour); CVI c (maison de la Table garnie, niv. interm., aile ouest, salle 2); étoiles à huit losanges en relief: ibid., pll. XLIII c (maison d'Aion); CVI a (DH 26 M/N, maison 5); cercles sécants en relief: ibid., pll. XLVIII d (maison de la Table garnie, niv. interm., aile ouest); CVII b (même maison, salle 1).

[308] Ibid., pll. XXXVII a (maison du Bateau des Psychés); CIII c–d (même maison).

[309] Cf. ci-dessus, pp. 369–370.

[310] Ibid., pll. XLII (mosaïque à paysage, près de la maison du Bateau des Psychés); XLIII c (maison d'Aion); CVII a (maison de la Table garnie, niv. interm., aile sud).

[311] Ibid., pll. XLVII a (maison du Ménandre, salle 16); XLVIII a (maison de la Table garnie, niv. interm., corridor aile sud).

[312] Ibid., pll. XXXVII (maison du Bateau des Psychés, salle 3); XLV c (maison du Ménandre, salle 11); XLVI b (même maison, salle 13); L d (mosaïque de Saison?); CIV c (maison du Ménandre, salle 13); CV e (même maison, cour); CVII d (maison du Mauvais oeil, add. post.).
Cette tendance à grossir et à alourdir la composition à quadrillage apparaît déjà à l'époque sévérienne, à la maison des Portiques: ibid., Cb.

[313] Cf. ci-dessus, n. 215.

3. Shahba-Philippopolis

C'est à ce point du développement qu'il convient d'envisager les problèmes relatifs aux mosaïques de Shahba-Philippopolis, compte tenu de la date qu'on leur a généralement assignée. Cet ensemble d'œuvres, un des plus intéressants de Syrie par l'originalité des sujets traités et l'extraordinaire qualité de l'exécution, est en effet considéré globalement comme une production du milieu du III^e^ s.[317], contemporaine de la fondation même de la ville par Philippe l'Arabe[318]. Or, s'il est vrai qu'une date antérieure à 248 paraît assez invraisemblable[319], on ne voit par contre pas pourquoi certaines mosaïques ne pourraient être postérieures à la fondation de Philippopolis, rien n'indiquant un abandon rapide de la ville[320]. En raison des différences notoires que l'on constate entre les mosaïques de cet ensemble, je serais tentée pour ma part de renoncer au principe de la chronologie unique; mais on en est réduit dès lors aux incertitudes d'une datation stylistique, rendue particulièrement ardue ici par l'absence presque totale d'ornementation géométrique[321], le manque de confrontations étroites avec d'autres mosaïques d'Orient et enfin l'habileté même des artistes à reproduire trop fidèlement des cartons antérieurs[322].

---

[314] Cf. D. LEVI, op. cit., pp. 551–552; pour cet hypogée, cf. aussi et surtout: D. SCHLUMBERGER, L'Orient hellénisé (Paris, 1970), pll. pp. 92–94 et C. H. KRAELING, Color Photographs of the Paintings in the Tomb of the three Brothers at Palmyra, dans: Ann. arch. Syrie, XI–XII (1961–1962), pp. 13–18 et pll. II–IX.

[315] Cf. D. SCHLUMBERGER, op. cit., pll. pp. 92–94 et C. H. KRAELING, loc. cit., pll. II–IX.

[316] C'est à la maison du Bateau des Psychés que l'on trouve le plus grand nombre de confrontations avec l'hypogée de Palmyre; cf. ci-dessus pp. 393–394.

[317] Ces mosaïques n'ont pas fait l'objet jusqu'ici d'une publication d'ensemble. Certaines d'entre elles toutefois ont été ou étudiées, ou simplement mentionnées. Le milieu du III^e^ s. a été proposé comme date dans tous les cas où le problème chronologique a été abordé: cf. entre autres, J. MASCLE, Le Djebel Druze (Beyrouth, 1936), pp. 98–99; E. WILL, Une nouvelle mosaïque de Chahba-Philippopolis, dans: Ann. arch. Syrie, III (1953), pp. 27–48; J. CHARBONNEAUX, Aiôn et Philippe l'Arabe, dans: Mél. Ec. fr. Rome, LXXII (1960), pp. 253–272; A. AL'USH, A. JOUNDI et B. ZOUHDI, Catalogue du Musée National de Damas (Damas, 1969), n° 1 p. 81; P. VOÛTE, Chronique des fouilles et prospections en Syrie de 1965 à 1970, dans: Anatolica, IV (1971–1972), p. 129.

[318] Sur Philippopolis et sa fondation en 244, cf. de manière générale (avec les sources antiques et la bibliographie moderne), E. HONIGMANN, s. v. Philippopolis, 2, dans: R. E., XIX, 2 (1938), col. 2263.

[319] On ne sait en effet presque rien de la localité avant qu'elle ne devienne colonie romaine en prenant le nom de Philippopolis. Sans doute était-ce une simple bourgade, peut-être déjà appelée Shahba, dénomination qui aurait été alors reprise par la suite (E. HONIGMANN, loc. cit.). Le seul témoignage antérieur au milieu du III^e^ s. qu'on y ait trouvé est l'inscription d'un centurion de la *legio XVI Flavia*, gravée en 177/178 sous le règne commun de Marc

Aussi, est-ce après bien des hésitations que je proposerai comme hypothèse de travail une répartition en quatre groupes principaux des diverses mosaïques découvertes: trois d'entre elles pourraient être effectivement contemporaines de la fondation de la ville; deux autres présentent des caractères typiques de la deuxième moitié du III^e^ s.[323]; une série appartiendrait à l'art de la Tétrarchie[324]; une autre enfin – de découverte relativement récente et conservée in situ au musée de Shahba[325] – me paraît offrir beaucoup d'affinités avec les œuvres d'époque constantinienne: c'est pourquoi il en sera traité dans la deuxième partie de cette étude[326].

C'est en raison de leur caractère très classique et de l'influence encore perceptible du style sévérien que je suis amenée à situer à l'époque de Philippe l'Arabe les trois mosaïques qui constituent le premier groupe. L'une d'elles représente une Vénus marine à sa toilette[327] (pl. XXVI,1), assise dans une grande coquille que soutiennent, de part et d'autre, des Centaures marins[328], tandis que deux Amours tendent un *velum* au-dessus d'elle: la déesse, nimbée, tatouée entre les yeux et couverte de bijoux (diadème, collier, bracelets, sorte de guirlande en

---

Aurèle et de Commode: cf. W. H. WADDINGTON, Inscriptions grecques et latines de la Syrie (Paris, 1870, éd. anast., Rome, 1968), n° 2071 p. 490.

[320] Des preuves existent au contraire de sa permanence: elle fut en effet le siège d'un évêché dépendant de Bosra, à l'époque byzantine. Plusieurs noms d'évêques sont cités dans les listes conciliaires: cf. E. HONIGMANN, loc. cit. De plus, une réparation d'époque certainement constantinienne dans la bordure d'une des mosaïques du III^e^ s. apporte la preuve de l'existence, jusqu'au IV^e^ s. au moins, d'ateliers actifs à Philippopolis: cf. ci-dessous p. 403.

[321] Le plus souvent, les *emblemata* de Shahba sont de dimensions assez élevées, à l'intérieur d'une bordure végétale importante, ce qui rend inutile un large encadrement géométrique.

[322] On risquerait dès lors de tenter une datation du modèle plutôt que de la mosaïque elle-même. Sur les problèmes que pose la datation stylistique, cf. PH. BRUNEAU, Perspectives sur un domaine encore mal exploré de l'art antique, dans: Rev. ét. gr., LXXIX (1966), pp. 719–721.

[323] Cf. ci-dessous pp. 409–411.

[324] Cf. ci-dessous pp. 422–425.

[325] Il s'agit de la série conservée *in situ* à Shahba: cf. P. VOÛTE, loc. cit.

[326] Cf. ANRW III.

[327] J. MASCLE, op. cit., p. 99; J. LASSUS, La transmission des schémas dans la peinture antique et chrétienne (Rome, Acc. Naz. Lincei, 1968), p. 95 et pl. IV, 2; M. BLANCHARD-LEMÉE, Maisons à mosaïques du quartier central de Djemila (Cuicul), p. 75.

[328] La mosaïque est abîmée dans sa partie inférieure: il semble cependant bien qu'il s'agisse plutôt de centaures marins que de Tritons.

bandoulière), tient de la main droite une longue mèche de son épaisse chevelure, de la gauche un miroir à manche qui lui renvoie son image inversée. Dans le bas du tableau, quelques poissons évoquent les fonds marins. Seul l'emploi d'une couleur différente (grisâtre) pour le fond marque les parties submergées[329]. Une bordure relativement étroite de perles et pirouettes, exécutées sans relief, sert d'encadrement à l'ensemble[330].

Le thème du triomphe de Vénus marine[331], si répandu en Afrique qu'on a pu y voir une «création des ateliers africains du II^e^ et surtout du III^e^ s.»[332], est au contraire très rare dans les provinces orientales de l'Empire. Si l'on excepte la mosaïque d'Halicarnasse[333], pour laquelle, compte tenu de sa date tardive, on admet aisément une influence africaine[334], la Vénus de Shahba constitue véritablement un exemplaire unique. Peut-elle être la copie d'une œuvre africaine ou l'œuvre d'artisans venus eux-mêmes d'Afrique, à l'instigation de Philippe l' Arabe? Si l'on accepte l'hypothèse d'une datation à l'époque de la fondation de Philippopolis, on imaginera sans difficulté en effet que, pour l'embellissement de sa ville, l'empereur ait fait appel, en plus des artistes syriens qu'il avait recrutés sur place, à des ateliers étrangers, originaires de tout autres régions de l'Empire. L'origine africaine de la mosaïque expliquerait sans doute aussi l'importance de l'*emblema* (2.68 m × 2.68) par rapport à la largeur réduite de l'encadrement (0.28 m), ce qui est contraire à la tradition hellénistique – généralement suivie en Orient – du petit *emblema* s'enlevant sur un vaste champ à décor géométrique[335]. Si l'on tente d'insérer chronologiquement la Vénus de Shahba dans la longue série des mosaïques de ce thème trouvées en Afrique, on constate par ailleurs que c'est avec les plus anciennes de la liste[336] qu'elle présente le maximum d'analogies:

---

[329] Jamais en Orient la mer n'est indiquée par des lignes «horizontales, continues ou fragmentées, rigides ou en zigzag» comme c'est le cas en Afrique à partir de la deuxième moitié du III^e^ s. (sur ce problème, cf. G. CH.-PICARD, Mosaïques africaines du III^e^ s. ap. J.-C., dans: Rev. arch. [1960] II, pp. 45–48; J. LASSUS, Vénus marine, dans: La mosaïque gréco-romaine, cit., pp. 186–188). Une différence de couleur marque toutefois la limite entre le ciel et la mer.

[330] Ce motif ne se rencontre nulle part à Antioche; emprunté au décor architectural, il appartient cependant dès l'époque hellénistique au répertoire ornemental de la mosaïque: cf. PH. BRUNEAU, Les mosaïques, op. cit., p. 55.

[331] Sur ce sujet, cf. surtout, G. CH.-PICARD, Le couronnement de Vénus, dans: Mél. Ec. fr. Rome, LVIII (1941–1946), pp. 43–108; J. LASSUS, loc. cit., pp. 175–189; M. BLANCHARD-LEMÉE, op. cit., pp. 73–77.

[332] M. BLANCHARD-LEMÉE, op. cit., p. 74.

[333] R. P. HINKS, Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum (Londres, 1933), n° 52 a pp. 131–132 et fig. 150 p. 132; W. DORIGO, op. cit., p.253 et fig. 198 (elle est rangée erronément ici parmi les mosaïques du V^e^ s., découvertes en Angleterre).

[334] M. BLANCHARD-LEMÉE, op. cit., pp. 74–75.

[335] La monumentalisation de l'*emblema* – qui ne représente plus seulement une fenêtre ouverte au milieu du pavement mais tout le pavement lui-même – est une des premières manifestations de la tendance au "*carpet-style*". Cf. sur ce problème. I. LAVIN, The hunting Mosaics of Antioch and their Sources, dans: Dumb. Oaks Pap., XVII (1963), pp. 187–189.

[336] M. BLANCHARD-LEMÉE, op. cit., p. 73.

proche — mais en position inversée — de la Vénus d'époque sévérienne découverte à Timgad[337], elle soutient mieux encore, sur le plan iconographique[338], la comparaison avec celle de Bulla Regia, que G. Ch. Picard place dans la seconde moitié du IIIe s., à l'époque de Gallien plus précisément[339]. Dans les deux cas, la déesse est assise vers la gauche, la jambe gauche drapée, la droite nue; nimbée et diadémée, elle est parée des mêmes bijoux et, bien que la position de la tête soit légèrement différente (plus frontale à Bulla Regia), la chevelure, divisée en bandeaux sur le front et librement répandue sur les épaules, est coiffée de la même manière. La ressemblance entre les deux mosaïques n'affecte pas seulement le personnage de la déesse: les deux Amours, porteurs du *velum*, se retrouvent absolument identiques à Bulla Regia (le schéma iconographique est le même) mais soutenant ici une couronne[340].

C'est cependant avec une autre mosaïque encore, africaine elle aussi, que s'établit le meilleur parallèle pour la figure de Vénus, tant sur le plan iconographique que stylistique: par son attitude générale — même mouvement de la tête, direction du regard, ligne du cou, geste du bras droit levé, position des jambes, l'une pliée, l'autre tendue — et par le caractère éminemment pictural de l'exécution — ombres délicates modelant le visage et le corps, souplesse des drapés, intensité expressive du regard — la Vénus de Shahba évoque surtout en effet la Néréide centrale du magistral cortège marin de Lambèse, signé par Aspasios[341] et remontant à l'époque antonine[342]. Cette dernière comparaison suffit à montrer avec quelle virtuosité et quelle sensibilité l'artiste de Philippopolis a su rester fidèle à son modèle: à peine une accentuation des ombres par endroits et une légère schématisation dans le rendu de certaines parties du corps (les seins trop géométriques ou la ligne trop nette du flanc) trahissent-elles la différence de date entre les deux œuvres.

C'est un thème très répandu dans l'art romain, tant en peinture qu'en sculpture[343], qu'illustre une seconde mosaïque de Shahba conservée, elle aussi, au musée de Soueida: Artémis au bain, surprise par Actéon (pl. XXVII,1), thème littéraire, issu de modèles hellénistiques et fixé par Callimaque et Ovide[344]. Désignée par une inscription, la déesse, diadémée et nimbée, couverte de bijoux, est accroupie, entièrement nue, dans la source, les jambes de profil, le buste de trois-quarts et la tête de face, le bras droit levé, le gauche dissimulant pudiquement le sexe. De part et d'autre, deux nymphes – désignées par l'inscription ΝΥΜΦΑΙ – à demi- nues, l'une debout de face, l'autre de dos, assise à côté d'un cerf, versent de l'eau dans la source. Au second plan, derrière Artémis, un paysage de rochers dans la meilleure tradition de la peinture pompéienne, prolonge la perspective jusqu'à l'horizon; à gauche de ce massif, surgit le buste d'Actéon, dont la tête porte déjà les cornes ramifiées; à droite, deux figures féminines assises, appuyées au rocher, doivent être selon toute vraisemblance identifiées comme des personnifications par la longue tige à feuille cordiforme qu'elles ont à la main[345]: l'une, à demi-nue, est sans aucun doute la nymphe de la source elle-même tandis que l'autre, entièrement vêtue, doit représenter la montagne, ainsi que l'indique le parallèle avec une autre mosaïque de Shahba, où semblable personnage est expliqué par l'inscription ΣΚΟΠΗ[346]. Par son style très pictural, son goût du paysage et son sens de la perspective, ce tableau demeure très proche des modèles dont il s'inspire: on trouvera en effet à Pompéi une Diane au bain, dans un paysage de rochers, dont la mosaïque syrienne n'est guère éloignée pour l'esprit qui l'anime[347]. Une confrontation intéressante aussi – mais sur le plan iconographique uniquement cette fois – est offert par un pavement de Timgad[348] où, dans un style très différent, presque byzantin déjà, le même thème est traité selon un

---

[337] J. Lassus, loc. cit., p. 184 et fig. 5; S. Germain, Les mosaïques de Timgad (Paris, 1969), n° 22 pp. 27–29 et pl. XI.

[338] Sur le plan du style, l'œuvre africaine est plus classicisante et plus froide.

[339] G. Ch.-Picard, Mosaïques africaines du IIIe s. ap. J.-C., dans: Rev. arch., cit., p. 47 et fig. p. 46; Id., La Carthage de saint Augustin (Paris, 1965), p. 109.

[340] La présence des Amours à cet endroit sur les deux mosaïques est d'autant plus frappante que le motif n'apparaît généralement pas sur les autres pavements de la même série — sauf à Sétif (J. Lassus, loc. cit., p. 189 et fig. 3; P. A. Février, Fouilles de Sétif. Les basiliques chrétiennes du quartier nord-ouest [Paris, 1965], pp. 71–72 et fig. 136) où ils ne forment toutefois pas un groupe unique: ils volètent indépendamment l'un de l'autre, l'un portant un miroir, l'autre un parasol.

[341] F. G. de Pachtère, Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique du Nord, III. Afrique Proconsulaire, Numidie, Maurétanie (Algérie) (Paris, 1911), n° 190; D. Levi, op. cit., pp. 529–530 et fig. 199; pour une bonne photo (coul.) de cette Néréide, cf. L. Leschi, Algérie antique (Paris, 1952), couverture; pour une photo d'ensemble du tableau, J. Lassus, loc. cit., fig. 8.

[342] Cf. l'analyse stylistique dans D. Levi, ibid.

[343] Le thème a été étudié, à propos d'une mosaïque de Volubilis — toute différente d'ailleurs de celle de Shahba pour le schéma de composition — par R. Étienne, La mosaïque du bain des

---

Nymphes à Volubilis (Maroc), dans: I° Congr. arqu. del Marruecos esp. (Tetuan, 1954), pp. 345–357; cf. aussi S. Germain, op. cit., pp. 19–23 (à propos de la mosaïque de Timgad).

[344] S. Germain, op. cit., p. 21 («modèles hellénistiques, alexandrins et corinthiens»).

[345] Cet attribut semble bien en effet caractériser le plus souvent des personnifications géographiques (villes, provinces ou éléments de paysage): cf. entre autres, la figure de Κιλικία sur une mosaïque d'Antioche (D. Levi, op. cit., pl. IX d), la figure féminine à couronne tourelée d'une mosaïque aujourd'hui dans une collection privée à Düsseldorf (cf. ci-dessus, p. 378) et enfin une personnification de la ville béotienne de Thèbes, sur une peinture de tombe égyptienne représentant l'histoire d'Oedipe (prov. Touna El-Gebel-Hermoupolis): Th. Kraus, Das Römische Weltreich = Propyläen-Kunstgeschichte II (Berlin, 1967), pl. 139 a et commentaire p. 210 (B. Andreae). Cette même tige garnie d'une feuille cordiforme se retrouve par ailleurs sur la mosaïque d'Amphitrite à Djemila dans la main d'une Néréide où elle est interprétée par M. Blanchard-Lemée comme «servant probablement d'éventail» (deux parallèles sont cités pour le même contexte marin à Piazza Armerina et à Sousse: cf. M. Blanchard-Lemée, op. cit. p. 115 et nn. 5–6). On peut se demander s'il y a réellement un rapport entre les deux séries de représentations.

[346] σκοπή désigne le lieu d'où l'on observe, l'observatoire; ce mot serait employé ici pour σκοπιή (ou σκοπιά) qui désigne également le lieu d'où l'on observe mais en particulier le sommet de la montagne. Sur ces personnifications d'éléments de paysage comme spectateurs („*Orts-Personifikationen als Zuschauer*"), cf. le commentaire, fondé sur un passage de Philostrate (Εἰκόνες, II, 4, 3, p. 345 k) de M. Mayer, Ein antikes Wandbild in einem Codex von 1467, dans: Arch. Anz. (1919), coll. 123–125.

[347] Pompéi, maison d'Octavius Quartio: M. Borda, La pittura romana, cit., p. 237 et fig. ibid.

[348] S. Germain, op. cit., n° 17 pp. 19–23 et pl. VII.

schéma de composition pratiquement identique (seuls le cerf et les personnifications ont disparu); la figure pudique d'Artémis accroupie reproduit le même prototype qu'à Shahba ainsi que la nymphe à demi-nue dont les jambes sont enveloppées d'une draperie légère; le paysage même est toujours évoqué sous forme de rochers complètement stylisés. Aussi les deux œuvres dérivent-elles à coup sûr, à quelque deux siècles d'intervalle[349], d'un modèle commun, sans doute largement diffusé dans l'Empire et il n'y a guère de raison de penser que le tableau de Timgad puisse être, ainsi que le suggère Mme S. GERMAIN, une création originale de l'artiste Selius[350].

Sur le plan du style enfin, c'est bien dans l'esprit de l'art sévérien que se situe encore la mosaïque d'Artémis au bain: particulièrement caractéristique à cet égard est l'expression de profonde mélancolie qui marque le visage des différents personnages[351]. Les motifs décoratifs des encadrements confirment cette datation vers le milieu du III^e^ s.: si le «ruban à disques»[352] de la première bordure n'est attesté nulle part à cette époque, la nature et la diversité des motifs de remplissage et la recherche de surcharge que ceux-ci trahissent, trouvent d'étroits parallèles à Antioche dans l'ornementation intérieure des petits carrés et rectangles séparant les étoiles à huit losanges p. ex.[353]. Quant à la superbe guirlande de fruits et de fleurs (pll. XXVI,2–XXVII,2), peuplée d'oiseaux de toutes sortes, garnie de rubans et soutenue par de petits Attis ailés,[354] elle illustre bien aussi le goût d'une certaine luxuriance végétale dont l'art sévérien d'Antioche offre plus d'un témoignage[355]: deux artistes différents y ont travaillé, dont les mains sont aisément reconnaissables au dessin tantôt souple et ample (pl. XXVII,2), tantôt plus sec et presque sans vie[356] (pl. XXVII,3).

---

[349] La mosaïque de Timgad est attribuée à la fin du IV^e s. «ou plutôt au V^e s.»: S. GERMAIN, op. cit., p. 23.

[350] Ibid., p. 22.

[351] Il en est de même pour la mosaïque de Ploûtos (cf. ci-dessous p. 402). La même expression profondément recueillie, reflet d'une vie intérieure intense anime aussi les visages de l'extraordinaire Théorie apostolique de l'Hypogée des Aurelii à Rome, que l'on situe généralement autour de 240 (sur cet hypogée, cf., avec la bibliographie, W. DORIGO, Pittura tardoromana, cit., pp. 103–109 et bibl. n. 1 p. 114). – Parmi les comparaisons les plus suggestives sur le plan du style, on citera aussi l'Ariane de la mosaïque du Labyrinthe à Nea Paphos; cette figure appartient à la section non restaurée du pavement, datée par son inventeur de la deuxième moitié du III^e siècle: W. A. DASZEWSKI, La mosaïque de Thésée = Centre d'archéologie méditerranéenne de l'Académie polonaise des Sciences. Nea Paphos, II (Varsovie, 1977), pp. 25–27, 29 et pll. 5a et 7.

[352] Répertoire graphique, cit., n° 226 («ruban roulé ouvert»).

[353] D. LEVI, op. cit., pl. CI a–b.

[354] Le motif de la guirlande végétale, issu de l'art hellénistique (pour des exemples à Délos, cf. PH. BRUNEAU, Les mosaïques, cit., pp. 56–57), se rencontre très fréquemment dans la peinture romaine (à Pompéi, Herculanum ou Boscoreale), souvent associé à des masques et parfois à des têtes de taureaux (comme à Délos, ibid., pp. 57–59). L'association avec des petits Attis ailés n'est pas attestée jusqu'ici à ma connaissance: on signalera toutefois comme parallèle assez proche une guirlande soutenue par des éphèbes vêtus de cape, sur une fresque de la Casa Celimontana à Rome; on notera également la présence d'oiseaux autour de la guirlande (M. BORDA, op. cit., p. 118 et fig. p. 120). Pour un autre exemple de guirlande dans la mosaïque orientale, cf. à Gerasa, ci-dessous p. 415.

[355] Sur le goût du décor végétal à l'époque sévérienne, cf. ci-dessus pp. 376–377.

Ces mêmes caractères sévériens sont aussi présents dans la troisième mosaïque de ce premier groupe (pll. XXVIII et XXIX,1): souplesse et maîtrise, mouvement et contrastes dans le très beau rinceau sur fond noir qui en orne l'encadrement; intensité de l'expression et recueillement de toute l'atmosphère dans l'*emblema* central, dont la composition d'ensemble se laisse aisément saisir malgré d'importantes lacunes. Assis au centre du tableau, un couple divin (divinités de la fécondité sans aucun doute, ainsi que l'indique le contexte)[357] – entouré de Ploûtos nimbé, dispensateur de richesse[358], couronné de feuillage et coiffé du *calathos*, ainsi que d'un autre personnage non identifié (toute la partie supérieure manque), porteur d'un lourd plateau chargé de fruits – reçoit l'hommage de la Terre (personnifiée sous les traits d'une opulente matrone couronnée de blé et coiffée d'un *calathos*) et des Saisons (représentées par des enfants joufflus), chacune accompagnée d'une inscription. La scène n'est pas sans évoquer par sa composition générale et les éléments du décor – table dont les pieds affectent la forme de pattes de lion; sorte de dais surplombant les personnages[359] – le tableau figurant, à Antioche, Agros et Opora[360]. Comme à Antioche, la scène, qui glorifie de manière symbolique l'abondance agricole et la fécondité, est construite sur le schéma traditionnel des «conversations amoureuses», à deux personnages[361] se regardant, l'un entourant de son bras les épaules de l'autre. La confrontation pourrait amener à suggérer ici aussi les noms d'Agros et Opora, encore qu'une identification avec Dionysos et Ariane paraisse plus vraisemblable encore.

Par ailleurs, l'élégant rinceau d'acanthe (pl. XXVIII,3) qui décore la bordure est intéressant à plus d'un égard: outre qu'il constitue le plus ancien exemplaire conservé de rinceau peuplé d'Amours chasseurs et d'animaux[362], il offre le témoignage relativement rare en effet d'une importante restauration antique[362 bis]. Tout un côté de l'encadrement y est d'un style absolument différent de celui des trois autres côtés, à la fois plus maniéré et plus expressionniste: les masques feuillus des angles ont l'air plus dur, le regard fixe; les acanthes prennent l'aspect de plumes d'autruche; les Amours et les animaux, bien que remarquablement exécutés, ont perdu toute vie. La restauration, si l'on en juge par ces caractères, ne doit guère être antérieure à l'époque constantinienne[363]; elle constitue dès lors la preuve même d'une permanence d'excellents ateliers de mosaïstes à Philippopolis jusque dans la première moitié du IV^{e} s. au moins.

---

[356] Les deux parties sont cependant bien contemporaines: il ne s'agit en effet que d'une différence dans le style de l'exécution.

[357] Les noms étaient primitivement indiqués pour chacun des personnages; ils ont malheureusement disparu aujourd'hui.

[358] Sans doute s'agit-il du personnage mythologique de Ploûtos, fils de Déméter et d'Iasiôn, dispensateur de la richesse, plutôt que d'une personnification de l'idée abstraite de richesse, également.

[359] Incomplet sur la mosaïque de Shahba, il peut être reconstitué grâce au parallèle qu'offre la mosaïque d'Antioche.

[360] D. Levi, op. cit., pl. XLII.

[361] Sur ce schéma traditionnel, cf. D. Levi, op. cit., p. 189.

[362] Sur ce type de rinceau, cf. ci-dessous p. 407 et n. 388.

[362 bis] Sur ce problème des restaurations antiques de mosaïques, cf. déjà W. A. Daszewski, Remarques sur la réparation des mosaïques dans l'antiquité, dans: Études et travaux, VI (1972), pp. 122–129 (avec de très intéressants exemples à Nea Paphos).

4. Bichâpour

Dans le palais princier que se fit construire Sapor I^{er} à Bichâpour, après sa victoire sur Valérien en 260, fut découvert un important ensemble de mosaïques qui, pour le style et la technique, rappellent de près les pavements syriens contemporains[364]. Les tapis se déroule le long des murs de l'*iwān* – le centre de la salle était occupé par un dallage de pierre –, les panneaux figurés alternant avec des panneaux géométriques (pl. XXXV, 1–2). Les motifs utilisés, relativement peu variés – chevrons, lignes verticales brisées, carrés sur pointe en dégradé de couleurs, solides en perspective, tresse à trois brins –, sont tous empruntés au répertoire traditionnel de la mosaïque romaine, en usage à Antioche au même moment[365]; chevrons, lignes brisées et carrés sur pointe sont de surcroît typiques de la deuxième moitié du III^{e} s. Les thèmes des panneaux figurés – et la composition même de l'ensemble – ne doivent rien par contre à l'art de l'Empire romain[366]; généralement tirés des réalités quotidiennes de ces banquets fastueux, ils mettent en scène des danseuses, des joueuses de harpe, des tresseuses de couronnes et des dames richement parées portant des bouquets ou maniant l'éventail; de nombreux portraits enfin d'hommes ou de femmes, parfois de profil, le plus souvent de face, présentés comme des masques sur un fond blanc abstrait[367], symbolisent la foule des grands personnages qui participent à la fête. S' il est vrai que l'exécution – sur le plan technique – peut être attribuée sans hésiter à des mosaïstes d'Antioche déportés en Perse après l'invasion de Sapor[368], il convient bien d'admettre, avec R. Girschmann, que la conception même d'un tel ensemble décoratif est orientale et non romaine; les modèles, les «cartons» d'après lesquels ont travaillé les artisans syriens ne doivent rien au répertoire classique traditionnel et sont l'œuvre d'un artiste local[369]. On en exceptera toutefois plusieurs des portraits; il semble bien en effet que l'on se soit le plus souvent inspiré, comme modèles pour ces têtes, des masques feuillus, régulièrement présents dans les bordures à rinceaux des mosaïques romaines. Dans certains cas, le modèle est suivi très fidèlement: la belle tête de vieillard barbu, légèrement de trois-quarts vers la droite, reproduit avec exactitude, jusque dans la répartition des zones de lumière et d'ombre, le même prototype qu'un masque d'une mosaïque de Shahba (pl. XXXIV, 1–2); une confrontation très précise aussi peut être établie entre un visage de femme couronnée de feuillage et un masque féminin de la mosaïque de Balqis; deux autres têtes féminines encore évoquent à Bichâpour celles des rinceaux de Mariamin[370] et de Shahba (pl. XXXIV, 3–4). Parfois cependant, on parlera davantage d'adaptation que de copie: telle tête de l'*iwān* sassanide reprend un modèle romain mais en l'inversant; telle autre, où l'on a accentué le traitement des yeux, en acquiert une expression nouvelle. Il semble en définitive que, dans le domaine particulier des portraits, le recours aux modèles classiques ait été relativement fréquent: ceci expliquerait à mon sens la grande qualité d'exécution de ces têtes, en face de la maladresse souvent flagrante qui caractérise le traitement des visages dans les autres panneaux. S'il en est bien ainsi, on en déduira que les carnets de modèles comportaient des notations précises quant à l'exécution même du travail (disposition des tessères; rendu des ombres p. ex.).

---

[363] Les confrontations que l'on peut établir – tant pour le visage des personnages que pour l'allure des animaux – avec les scènes de chasse de la Villa Constantinienne (D. Levi, op. cit., pl. LVII a–b, en particulier) le confirment d'ailleurs.

[364] Sur ces mosaïques, cf. R. Girshman, Les mosaïques sassanides = Bichâpour, II (Paris, 1956), pp. 37–148 et pll. V–XX; Id., Parthes et Sassanides (Paris, 1962), pp. 140–147 et figg. 180–186 (coul.).

[365] Id., Les mosaïques sassanides, cit., pp. 100–101.

[366] Sans doute l'artiste sassanide, auteur des «cartons» a-t-il pu voir dans le répertoire romain des thèmes identiques à ceux qu'il avait à traiter (cf. ibid., pp. 95–99, pour la tresseuse de couronnes, la harpiste, la dame à l'éventail); il a utilisé toutefois si librement ses modèles qu'aucun des panneaux composés ne peut être véritablement raccroché à un prototype classique.

[367] Une seule comparaison à Antioche (maison du Triomphe de Dionysos): D. Levi, op. cit., pl. XVI b; cf. aussi R. Girshman, Les mosaïques sassanides, cit., pp. 117–118.

[368] R. Girshman, Les mosaïques sassanides, cit., p. 91.

[369] Ibid., pp. 101–110 et 147–148.

Un autre exemple d'utilisation de modèle classique à Bichâpour est offert par une des mosaïques de la cour: un génie ailé coiffé du bonnet phrygien[371] reproduit sans aucun doute en effet l'une de ces images de Ganymède si répandues dans la mosaïque romaine[372]. L'encadrement, fait d'une tresse à deux brins entre deux rangs de dents de scie, est également d'usage courant à Antioche à cette époque[373].

On dira donc en conclusion que, même insérées dans leur contexte absolument iranien, plusieurs des mosaïques de Bichâpour sont des œuvres véritablement romaines, faites par des artisans syriens, d'après des modèles classiques et avec la technique des mosaïstes de l'Empire à ce moment-là[374].

5. La Cilicie

Les mosaïques de Cilicie, datables de la deuxième moitié du III^e s., forment un groupe assez homogène, dont les tendances essentielles rappellent de très près

---

[370] Pour la mosaïque de Mariamin, conservée au musée de Hama et généralement datée du III^e s. (A. Zaqzouq et M. Duchesne-Guillemin, La mosaïque de Mariamin, dans: Ann. arch. ar. syr., XX [1970], pp. 93–125), cf. la II^e partie de cette étude (ANRW III).

[371] R. Girshman, Les mosaïques sassanides, cit., pp. 80–81 et pll. XVII, 1–2.

[372] Cf. en particulier le Ganymède du musée de Sousse reproduit dans: L. Budde, Antike Mosaiken in Kilikien, II. Die heidnischen Mosaiken (Recklinghausen, 1972), fig. 253 p. 209. Pour une étude du thème de Ganymède, cf. K. M. Phillips, Subject and Technique in Hellenistic-Roman Mosaics: A Ganymede Mosaic from Sicily, dans: Art Bull., XLII (1960), pp. 243–262 et figg. (en part. fig. 13: mosaïque de Sousse).

[373] D. Levi, op. cit., pll. II c, III b–c, V b, IX a, XV b, XVIII e, XX c, XXXII a–d, XXXVII a, L e.

[374] Sur le caractère romain des mosaïques de Bichâpour, cf. W. Dorigo, Pittura tardoromana, cit., p. 88.

— dans des réalisations d'une qualité généralement inférieure toutefois — le style des œuvres contemporaines d'Antioche.

Un vaste pavement, découvert à Tarse en 1948, mérite en premier lieu qu'on s'y attarde pour la richesse et la variété de son ornementation[375]. Trois tapis carrés juxtaposés, décorés d'*emblemata* figurés, sont unis entre eux par un rinceau d'acanthe fleuri. De part et d'autre du long panneau ainsi constitué court un luxueux encadrement d'octogones bordés d'une tresse; chaque octogone est alternativement orné d'un motif géométrique et d'une tête de ménade ou de satyre; une large bande de raccord symétriquement disposée et présentant une composition d'étoiles à huit losanges achevait l'ensemble. L'*emblema* central, à double bordure de postes et tresse à deux brins, offre un agréable tableau de quatre satyres et ménades dansant parmi des branches de lierre et de vigne qui s'étalent avec luxuriance sur toute la surface du tapis[376]. Les *emblemata* latéraux, également limités par une double bordure (postes/ruban ondé)[377] et orientés l'un et l'autre vers l'extérieur en sens divergents, figurent l'enlèvement de Ganymède sous les yeux de ses parents[378] et le charme exercé par Orphée sur les animaux[379]. S'il est vrai que les éléments mêmes de l'ornementation (goût du décor végétal, large utilisation du rinceau d'acanthe, emploi constant des fleurons, simples ou hybrides, des six-feuilles simples ou superposés comme motifs de remplissage des octogones, prédilection pour les étoiles à huit losanges exemptes d'effets de perspective) sont bien caractéristiques de la tradition sévérienne — ce qui conduit L. BUDDE à proposer pour cette mosaïque une date dans la première moitié du III^{e} s.[380] —, l'impression d'exubérance et de surcharge qui émane de l'ensemble (pl. XXXII, 1) — accumulation des *emblemata*, redoublement de la bordure dans chaque octogone, choix de motifs de remplissage complexes, alternance d'éléments géométriques et de figures, caractère particulièrement serré et abondamment fleuri du rinceau — évoque cependant plutôt l'esprit essentiellement décoratif de la maison du Bateau des Psychés à Antioche[381] (pl. XXXII, 2) et suggère une date légèrement plus tardive, vers le milieu du siècle ou immédiatement après. C'est bien aussi ce que semble confirmer le style même des figures dont l'inconsistance anatomique frappe au premier regard (pl. XXXI).

Bien que d'une composition très savante d'obliques parallèles ou divergentes, destinées à traduire à la fois le vol tournoyant de l'oiseau — aux ailes largement éployées, soulevant dans les airs le jeune Ganymède —, le recul horrifié du père devant le rapt et la prostration désespérée de la mère, la scène demeure réellement figée, en dépit d'une volonté bien marquée dans le modèle ici reproduit de rendre le mouvement; les éléments de paysage encombrent la surface sans que naisse la profondeur; la surimposition de certaines parties(la jambe de Ganymède passant devant les genoux de la mère p. ex.), loin de créer une troisième dimension, n'engendre que confusion dans le dessin; le rendu des plis des vêtements n'est guère qu'un jeu de lignes purement gratuit; le volume même des corps n'existe plus (l'exécution est d'une extrême maladresse: on n'en voudra pour exemple que le dessin des bras et mains, la main droite du père surtout, beaucoup trop grande et raccrochée au bras de manière absolument irréaliste); les visages enfin sont dépourvus d'expression: le regard oblique – le procédé s'est maintenu – est vidé du sentiment de mélancolie profonde qui l'habitait. La même absence de vie caractérise les visages de satyres et de ménades qui décorent les octogones de l'encadrement et une incapacité identique à traduire le relief et la profondeur apparaît dans l'*emblema* des satyres et ménades dansant. C'est certainement à un autre artisan qu'a été confiée l'exécution du panneau d'Orphée: d'un style fortement influencé encore par l'impressionnisme sévérien (qu'on le compare p. ex. à l'*emblema* de Ganymède de la maison de la Table garnie, à Antioche[382], pour le rendu des feuillages ou des plumages notamment), il témoigne, par sa composition même, en plans successifs, d'un réel souci de traduire la profondeur; les traits du dessin sont d'une belle fermeté et les effets de clair-obscur, loin d'être gratuits, restituent habilement le volume. Ce mélange, au sein d'un même ensemble, de traits propres encore à la tradition sévérienne et de tendances nouvelles constitue, me semble-t-il, une raison supplémentaire de situer plutôt la mosaïque de Tarse dans la deuxième moitié du III^e s. que dans la première.

---

[375] L. BUDDE, Antike Mosaiken in Kilikien, cit., pp. 121—126 et figg. 115—167.

[376] Ibid., p. 123 et figg. 146—148.

[377] Ibid., fig. 118.

[378] Ibid., p. 124 et figg. 149—155.

[379] Ibid., p. 124 et figg. 156—167.

[380] Ibid., p. 125: „*ein spätseverisches Erzeugnis aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts n. Chr.*".

[381] Non seulement l'esprit est identique dans l'ensemble mais certaines comparaisons de détail aussi sont frappantes: la scène du Lycurgue prisonnier de la vigne (maison du Bateau des Psychés, salle 3: D. LEVI, op. cit., pl. XXXVIII) est notamment très proche du tableau où satyres et ménades dansent parmi les rameaux feuillus (la confrontation n'avait pas échappé d'ailleurs à L. BUDDE, op. cit., p. 125).

De quelques décennies plus tardif – sans qu'il soit possible de préciser davantage –, le grand ensemble d'Adana[383] a définitivement perdu tout caractère sévérien; la mosaïque d'Orphée qui en fait partie est peut-être la plus significative à cet égard[384] (pl. XXV): autour du chantre, trônant en majesté sur un simulacre de rocher, les animaux sont dispersés au hasard sur le fond blanc abstrait du tapis, tels des silhouettes découpées dans du carton; toute notion de profondeur a disparu, malgré l'indication scrupuleuse des ombres sous chacune des pattes. Le caractère bidimensionnel et figé n'est guère différent dans les autres pavements (Char de Neptune[385] ou Châtiment de Dircé[386]), au point que l'on serait tenté d'attribuer à ces trois mosaïques une date nettement plus basse encore, n'était l'ornementation géométrique ou végétale des encadrements (pl. XXXIII, 1).

Les compositions d'étoiles à huit losanges et d'octogones reliés par des carrés caractérisent bien en effet la deuxième moitié du III^e s.; l'absence totale d'éléments de style arc-en-ciel exclut d'ailleurs une datation au IV^e. Le rinceau d'acanthe qui encadre la scène du Châtiment de Dircé n'a pas non plus le caractère charnu et stylisé qui s'attache généralement à ce motif dès le IV^{e} s.: proche encore – bien que plus aéré – du rinceau de Tarse, il s'en distingue par la présence, dans un enroulement sur deux, d'un protome d'animal (cerf, lion ou sanglier) remplaçant le décor végétal traditionnel[387]. Or l'usage d'introduire des animaux dans les rinceaux ne se répand, semble-t-il, qu' à partir du IV^{e} s. pour se généraliser surtout au V^{e} [388]; on en compte peu d'exemples au III^{e} s. en dehors de celui d'Adana, encore ne s'y agit-il pas de figures complètes[389].

---

[382] D. Levi, op. cit., pl. XXIV; sur cet impressionnisme du style sévérien, cf. ici-même, pp. 372–374.

[383] L. Budde, op. cit., pp. 20–29 et figg. 6–50.

[384] Ibid., pp. 20–24 et figg. 6–26.

[385] Ibid., p. 24 et figg. 29–30.

[386] Ibid., pp. 25–27 et figg. 31–33.

C'est aussi dans la deuxième moitié du III^{e} s. – plus vraisemblablement sans doute vers la fin de cette période – que l'on situera, pour le goût des motifs en relief, la mosaïque de Téthys découverte à Anazarbe en 1963[390], mosaïque, dont l'encadrement[391], fait d'un méandre de svastikas et de rectangles en perspective, rappelle la bordure de la mosaïque des Saisons à la Villa Constantinienne[392]; l'*emblema* central trouve, à Antioche encore, des confrontations très proches avec des œuvres qu'en raison de leur style. D. LEVI classe parmi les plus tardives du siècle[393].

---

[387] Ibid., p. 25 et figg. 34–36.

[388] On citera, pour le IV^{e} s., la bordure de la mosaïque des Musiciennes à Mariamin (cette mosaïque a été datée jusqu'ici de la deuxième moitié du III^{e} s.: cf. ci-dessus, n. 9 p. 350; malgré l'excellence de son exécution, je la crois assez nettement postérieure: cf. II^{e} partie, ANRW III); c'est sans doute aussi du IV^{e} s. que date la mosaïque de Dionysos et Ariane de Shahba (cf. ci-dessus p. 397) dont la bordure présente des *putti* chasseurs et des animaux dans des enroulements de vigne sur fond blanc. Les exemples conservés sont relativement plus nombreux pour le V^{e} s. A Apamée, mosaïque d'Atalante: cf. C. Dulière, Ateliers de mosaïstes de la seconde moitié du V^{e} siècle, dans: Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1965–1968 = Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea 6 (Bruxelles, 1969), p. 126 et pl. LII 1; à Antioche, maison des Têtes de boucs: J. Lassus, Catalogue of Mosaics, dans: Antioch on-the-Orontes II, n° 60, pl. XLV; D. Levi, op. cit., pl. LXXXII d; et bordure de la Chasse de Worcester: J. Lassus, loc. cit., II, n° 90, pl. LXX; D. Levi, op. cit., pl. CXLIV b–c; à Gerasa "*Glass Court*" (niv. sup.): cf. F. M. Biebel, apud: C. H. Kraeling (éd.), Gerasa. City of the Decapolis (New Haven, 1938), pp. 311–312 et pl. LVIII c; sans doute y avait-il également un rinceau à animaux dans la chapelle de la cathédrale mais toutes les figures sont aujourd'hui détruites: ibid., pp. 312–313 et pl. LIX a. Au VI^{e} s., dans l'école de Madaba notamment, ce type de rinceau n'est plus limité à la décoration des encadrements mais envahit le champ lui-même (cf. III^{e} partie de ce travail, ANRW III). Sur ce type de rinceau, cf. également Cl. Dauphin, A Note on the Method of laying Early Byzantine Mosaic Pavements in the Light of the inhabited Scroll, dans: Levant, VIII (1976), pp. 155–158 et Id., Inhabited Scrolls from the IVth to the VIIth Century in Asia Minor and the Eastern Provinces of the Byzantine empire (Edimbourg, 1974): ces deux derniers travaux ne m'ont pas été accessibles jusqu'ici.

[389] On citera, pour le III^{e} s., les exemples de Shahba (mosaïque de Ploûtos, milieu du III^{e} s., cf. ci-dessus p. 402), d'Apamée (mosaïque d'Aphrodite, deuxième moitié du III^{e} s., cf. ci-dessous p. 414), de Balqis (mosaïque des Provinces, fin du III^{e} s., cf. ci-dessus p. 385).

[390] L. Budde, op. cit., pp. 84–86 et figg. 82–87.

[391] Un premier encadrement est orné d'un ruban ondé (l'appellation d'« onde » proposée dans le 'Répertoire graphique', cit., n° 217 ne rend aucun compte, me semble-t-il, du relief qui caractérise le motif, au moins jusque dans la première moitié du IV^{e} s.; aussi, garderai-je la dénomination plus traditionnelle de « ruban ondé »); d'exécution rectiligne et schématique, il n'est pas encore ponctué des tesselles simples ou en L adossés qui accompagnent généralement (la règle n'est pas absolue) ce motif au IV^{e} s.: les meilleures confrontations pour la bordure d'Anazarbe se rencontrent à Antioche, sur des mosaïques que D. Levi situe vers la fin de la période 235–315 (D. Levi, op. cit., pll. XLIV a et XLVII c, maison du Ménandre; XLVIII b, maison de la Table garnie, niv. interm.).

Parallèlement à la mosaïque de Téthys, un pavement à décor de poissons, provenant également d'Anazarbe[394], témoigne une fois de plus de la prédilection marquée de cette époque – en Cilicie comme à Antioche – pour les sujets marins.

Si l'on excepte deux pavements géométriques complètement isolés et par conséquent difficilement datables[395], une dernière mosaïque, trouvée à Aigeai et figurant des scènes de lutte[396], retient encore l'attention pour l'école cilicienne. Ces corps d'athlètes massifs et puissamment musclés ne sont pas sans évoquer les représentations bien connues des Thermes de Caracalla[397]; une plus grande schématisation des plans de même qu'une certaine rigidité dans le mouvement me semblent cependant exclure une datation aussi haute. L. BUDDE propose de situer l'œuvre entre 235 et 325[398]; j'y verrais plus volontiers une production de l'époque constantinienne, en raison de certaines confrontations avec la Villa d'Antioche[399] où se retrouve notamment – parallèle unique à ma connaissance – le damier diagonal rouge et blanc qui sert d'encadrement au tableau d'Aigeai[400].

---

[392] Le dessin du méandre en relief (panneton de clé à la Villa Constantinienne) diffère mais le principe du panneau rectangulaire décoré alternant avec svastikas est identique; pour la Villa Constantinienne: D. LEVI, op. cit., pll. LII–LIII et LXI. Une forme dégénérée de ce même motif se rencontre dans la bordure de la mosaïque du Lion enrubanné, à Antioche (faux méandre alternant avec carrés à décor géométrique): D. LEVI, op. cit., pll. LXX et CXXVII.

[393] On comparera la figure très dure, presque masculine, de la Téthys d'Anazarbe à une représentation identique en DH 35 – U (maison 2) à Antioche: D. LEVI, op. cit., pl. L a; parmi les mosaïques de cette époque tardive (maison du Dionysos ivre, niv. sup.: ibid., pl. LI), on trouvera aussi une confrontation au petit pêcheur qui ferme la scène à droite.

C'est de la même époque très probablement que date aussi la Téthys découverte à Alexandrette, aujourd'hui conservée au musée d'Antioche; l'encadrement, comme dans le pavement d'Anazarbe, est orné d'un méandre simple (ici sans relief) alternant avec des carrés et des rectangles à décor géométrique (cf. L. BUDDE, op. cit., figg. 220–221).

– Une autre mosaïque d'Alexandrette (figurant également Téthys) est reproduite dans l'ouvrage de L. BUDDE (ibid., fig. 211 et p. 232) et donnée par erreur comme une mosaïque d'Antioche; d'une exécution très soignée et d'un style impressionniste et pictural, elle ne peut être postérieure à mon sens à l'époque sévérienne.

– Plusieurs autres pavements, dont je ne connais pas la localisation actuelle, avaient été mis au jour vers 1930 à Alexandrette par le R. P. CHAMMAS; peut-être n'est-il pas inutile d'en fournir ici la liste, d'après l'ouvrage, difficilement accessible, du LtCol. JACQUOT (P. JACQUOT, Antioche. Centre de tourisme, I [Antioche, 1931], pp. – II–III et pll.):

p. II 1. quatuor de déesses mesurant 7,65 × 6,60m.;
2. fleuve personnifié 3,56 × 3,25m.;
3. thermes contenant Okéanos et Thétis 9,90 × 6,40m.;
p. III 4. deux Cupidons 9,20 × 7,80m.;
5. Achille 5,60 × 5,36m.;
6. Aréthuse 5,40 × 4m.;
7. vase et oiseaux 6,90 × 5m. (Ill. London News, 15 août 1931, p. 265)
8. Amphitrite 11 × 4,50m.

(Ces mosaïques auraient été trouvées sur la colline où se dressait très probablement Myriande [note de F. ANTHOINE]).

pl. face à p. IV Okéanos (détail de la tête);
pl. face à p. VIII Cupidon;
pl. face à p. 60 dieu fluvial (bordure décorée de solides en perspective divergents);
pl. face à p. 64 Téthys (= L. BUDDE, op. cit., fig. 211).

[394] L. BUDDE, op. cit., pp. 83–84 et figg. 74–81. La notation scrupuleuse des ombres sous chacun des poissons, qui caractérise cette mosaïque, n'apparaît que rarement dans les scènes marines d'Antioche (maison du Ménandre, salle 17: D. LEVI, op. cit., pl. XLVII c; maison du Dionysos ivre, niv. sup.: D. LEVI, op. cit., pl. LI a; dans ce dernier exemple, le poisson semble posé sur son ombre, comme sur un plateau!).

[395] L. BUDDE, op. cit., pp. 161–162 et figg. 171–174: datation sévérienne ou post-sévérienne;

A ces mosaïques rassemblées par L. BUDDE vient s'ajouter aujourd'hui un autre groupe tout récemment découvert au cours des fouilles d'Anemurium-Anamur[400bis]. Appartenant pour la plupart à un vaste complexe thermes-palestre, ces pavements sont caractéristiques par les motifs géométriques qui les composent (quadrillages diagonaux, bordures de losanges à cercles inscrits, perles et pirouettes) de l'époque post-sévérienne[400ter]; c'est de la deuxième moitié du III^e^ s. plus précisément que l'on datera deux des mosaïques provenant des petits thermes, l'une où domine le motif du méandre en relief, l'autre figurant une Téthys dans un décor de poissons, sujet tout particulièrement prisé à l'époque, en Cilicie comme à Antioche.

6. Shahba-Philippopolis (2^{e} groupe)

De toutes les mosaïques connues jusqu'ici à Shahba, deux seulement sont clairement caractéristiques par leur style de la deuxième moitié du III^{e} s.

---

on pourrait tout aussi bien admettre une date plus haute (cf. également J. P. SODINI, c. r. dans: Bulletin d'information de l'AIEMA, 6^{e}fasc. [Paris, 1976], p. 293).

[396] L. BUDDE, op. cit., pp. 67–68 et figg. 57–63.

[397] Ibid., figg. 202–205 (d'après photo Anderson); cf. HELBIG^{4} I, n° 1028 (PARLASCA), pp. 739–740.

[398] L. BUDDE, op. cit., p. 68.

[399] D. LEVI, op. cit., pll. LVI–LVII.

[400] Ibid., pl. LIII.

[400bis] Pour la mosaïque de l'odéon (très fragmentaire, à quadrillage diagonal): L. C. SMITH, Excavation Report, Eski Anamur (Anemurium), 1968, dans: Türk ark. derg., XVII 2 (1968), pp. 182–184; A. AKAT, Restoration Work in the Odeon of Anemurium, 1969, dans: Türk ark. derg., XVIII 2 (1969), p. 45; pour la zone des thermes, palestre et petits thermes, cf. J. RUSSELL, Excavations at Anemurium (Eski Anamur), 1972, dans: Türk ark. derg., XXI 2 (1974), pp. 153–163 et figg.; ID., Excavations at Anemurium (Eski Anamur) 1973, dans: Türk ark. derg., XXII 2 (1975), pp. 121–139 et figg. – Sur Anemurium et ses mosaïques, cf. en dernier lieu: J. RUSSELL, Anemurium. Eine römische Kleinstadt in Kleinasien, dans: Antike Welt, VII (1976), pp. 13 et 16, figg. 8, 10, 12–14, 19, 27–30 (coul.). Certaines de ces mosaïques, datables du IV^{e} ou du V^{e} s., seront reprises ultérieurement.

[400ter] Il est difficile de préciser davantage en l'absence de bonnes photographies le détail des différents motifs; J. RUSSELL attribue au milieu du III^{e} s. la palestre et sa mosaïque sur la base chronologique fournie par des fragments de lampes et une monnaie d'Alexandre Sévère découverts au cours de la fouille du bâtiment (J. RUSSELL, dans: Türk ark. derg., XXI 2 [1974], cit., pp. 154–155).

La première d'entre elles, conservée au musée de Shahba, illustre, en une composition bien rythmée, le thème souvent traité des Trois Grâces (pl. XLIII, 1), selon le schéma iconographique traditionnel[401]. Les trois jeunes femmes, couronnées de fleurs et parées de nombreux bracelets, sont nues, à l'exception toutefois de celle du milieu qui porte un *strophion*, comme c'est aussi le cas sur les mosaïques de Korykos[402] et de Sabratha[403]; comme à Korykos encore et à Cherchel[404], elle a la tête de profil vers la gauche et – détail humoristique – le mosaïste a noté en noir sur blanc l'ombre de cet amusant profil. Autre originalité: toute la scène, loin de se détacher isolée sur un fond uniforme et abstrait, se déroule semble-t-il dans une grotte[405] – que suggère une sorte d'arc rocheux dessiné au second plan –, entre deux *louteria* qui évoquent, comme à Korykos[406], le contexte du bain; même la colombe ne manque pas à cette scène de genre[407]. L'encadrement de l'*emblema* est fait d'une suite de solides en perspective[408]. A gauche et à droite de ce tapis central, deux petits panneaux secondaires présentent chacun trois personnifications – accompagnées d'une inscription –, bustes féminins ou masculins symbolisant, outre les quatre Saisons (pl. XLIII, 2), la Gaîté (ΣΥΦΡΑΣΙΑ) et la Fête nocturne (ΠΑΝΝΥΧΙΣ) (pl. XLIII, 3). Ce sont précisément ces visages, sans relief et sans expression, aux traits lourds et accentués, de facture souvent maladroite, qui, par les confrontations très étroites qu'ils suscitent avec les têtes des satyres et des ménades de la mosaïque de Tarse[409] conduisent à dater de la deuxième moitié du III^e^ s. la mosaïque des Grâces.

Un pavement contemporain, conservé cette fois au musée de Soueida, représente Téthys entourée d'Amours chevauchant des monstres marins. Pour le style aux effets très appuyés comme pour la composition de l'ensemble (plus fragmentée cependant sur la mosaïque de Soueida[410]), c'est le groupe d'Océan et

---

[401] Plusieurs documents illustrant ce thème ont été réunis, à propos de la mosaïque de Korykos, par L. Budde, op. cit., pp. 102–103 et figg. 224–230.

[402] Ibid., pp. 101–104 et figg. 92–103.

[403] J. M. C. Toynbee, Art in Roman Britain, cit., n° 200 pp. 203–205 et fig. 259; L. Budde, op. cit., fig. 227.

[404] L. Budde, op. cit., p. 102 et fig. 226.

[405] C'est également un décor de grotte qui est figuré, mais de façon plus sommaire, sur la mosaïque de Cherchel.

[406] Plus de variété est ménagée dans la composition à Korykos: un *loutérion* ferme la scène à gauche, tandis qu'est dessiné à droite un pilier sur lequel les jeunes femmes ont déposé leurs vêtements.

[407] Le thème est également présent à Korykos; pour une étude récente à ce sujet, cf. Kl. Parlasca, Das pergamenische Taubenmosaik und der sogenannte Nestor-Becher, dans: Jahrb. des Inst., LXXVIII (1963), pp. 256–293.

[408] Ce motif, l'un des plus courants et des plus durables du répertoire classique, ne fournit aucune indication chronologique.

[409] L. Budde, op. cit., figg. 140–145.

[410] L'ensemble de la surface est divisé en cinq panneaux par les évolutions d'une tresse: un médaillon central présentant la tête de Téthys et quatre écoinçons ornés de sujets marins. Cette mosaïque a été trouvée à Shahba en 1932, «près des thermes»: cf. J. Mascle, Le Djebel Druze, cit., p. 99.

Téthys de la maison du Ménandre à Antioche qui offre le meilleur parallèle[411]. Le visage dur, à l'allure hommasse, de la Téthys d'Anazarbe[412], n'est pas sans affinité lui non plus avec le tableau de Soueida et la date suggérée par la première comparaison se trouve de surcroît confirmée.

7. La Phénicie

La préférence donnée, après l'époque sévérienne, aux tableautins de dimensions réduites – à deux ou trois personnages, placés dans un décor à peine suggéré ou totalement absent[413] – est particulièrement bien illustrée par une série de six mosaïques découvertes à Byblos. Le premier ensemble[414], qui comporte trois tapis à sujets mythologiques des plus traditionnels (Dionysos en compagnie d'un jeune satyre; Europe et le taureau; Éros et Psyché), avait été daté naguère par l'Émir M. Chéhab «de la fin du II^e s. ou au plus tard du début du III^e s.»[415]. Je serais tentée pour ma part, en raison des particularités stylistiques qui s'attachent au rendu des figures – absence de relief et de mouvement, rigidité des gestes et des draperies, fixité inexpressive du regard – de descendre la date de ces pavements au moins jusqu'au milieu du III^e s.; c'est ce que confirment d'ailleurs diverses confrontations avec des mosaïques d'Antioche[416], toutes postérieures à l'époque sévérienne. Quant aux motifs géométriques utilisés dans les encadrements – quadrillage diagonal et cercles sécants avec carré central –, largement répandus en Orient du II^e au V^e s., ils ne peuvent en aucun cas servir de réel indice chronologique.

C'est précisément aussi du milieu du III^e s. que dateraient, selon M. Chéhab, trois autres mosaïques à figurations mythologiques (Silène ivre; personnifications[417]; Méléagre et Atalante (pl. XVI, 2)) provenant d'une seconde maison de Byblos[418] et caractérisées, celles-ci, par la présence d'inscriptions destinées à identifier les personnages, pratique devenue relativement courante dans la deuxième moitié du III^e s. Les trois œuvres semblent bien contemporaines (deux d'entre elles présentent dans l'encadrement un motif de méandre absolument identique) même si l'exécution révèle différentes mains, d'inégale habileté. En l'absence, dans ce cas-ci également, d'une ornementation géométrique ou végétale vaste et variée, susceptible de fournir des indications chronologiques plus précises, il convient de s'en tenir à une datation assez vague dans la deuxième moitié du III^e s.

---

[411] D. Levi, op. cit., pl. CLIX b.

[412] L. Budde, op. cit., fig. 82.

[413] Pour des exemples de tableautins de ce genre à Antioche, cf. ici-même pp. 375–376.

[414] M. Chéhab, Mosaïques du Liban, cit., pp. 15–20 et pll. IV–VI; Id., Les caractéristiques de la mosaïque au Liban, dans: La mosaïque gréco-romaine, cit., pp. 333–334 et fig. 2. – La mosaïque de Dionysos et Ariane (M. Chéhab, Mosaïques du Liban, cit., pp. 11–14 et pll. II–III) découverte à Beyrouth en 1949, me semblerait devoir être datée, en raison de la simplicité du décor géométrique et du style très classique des figures, de la fin du II^e s. plutôt que de l'époque sévérienne (cf. l'hésitation de M. Chéhab à ce sujet, ibid., p. 14).

[415] Ibid., p. 20.

[416] On trouve des confrontations surtout à la maison du Bateau des Psychés: cf. pour la tête d'Europe, la figure de Néréide de la salle 1 (D. Levi, op. cit., pl. XXXV a) ou encore la tête d'Opora de la salle 8 (D. Levi, op. cit., pl. XLII b); cf. pour la scène d'Eros et Psyché, la scène du bateau des Psychés, salle 3 (D. Levi, op. cit., pl. XXXVII). On citera aussi pour la composition générale du tableautin simple, presque sans élément de paysage, s'enlevant sur un fond de quadrillage oblique avec diamant central, la mosaïque d'Antioche reproduisant une figure de Saison (?) (D. Levi, op. cit., pl. L d).

[417] M. Chéhab, Mosaïques inédites du Liban, dans: La mosaïque gréco-romaine, II, cit., pp. 371–372 et pll. CLXXVII–CLXXVIII.

De facture nettement plus sommaire, où les effets pourtant accentués de clair-obscur ne créent aucune impression de volume, la mosaïque des Aventures de Jupiter[419], découverte à Beyrouth me paraît de quelques décennies postérieure aux *emblemata* de Byblos, pour autant que l'on puisse attacher une valeur chronologique à ce qui n'est peut-être que la marque d'une différence d'atelier[420]. Il est vrai que les silhouettes allègrement esquissées ne manquent pas d'évoquer – par leur mouvement et surtout par l'éclat blanc de l'oeil – certains centaures d'une mosaïque de Palmyre (pll. XV,2 et XL,3), dont la datation dans le dernier quart du III^e s. me semble assez probable[421]. En tout cas, parmi les motifs géométriques qui décorent les différents encadrements, il en est un cette fois qui vaut la peine qu'on s'y attarde. Constitué d'une suite de carrés diagonaux – eux-mêmes composés de plusieurs rangées de tesselles de différentes couleurs posées sur la pointe –, il témoigne de la première apparition du style arc-en-ciel en Phénicie. Le même motif apparaît, plus grossièrement exécuté toutefois, dans la grande villa de Nea Paphos à Chypre[422], parmi d'autres compositions géométriques, toutes bien caractéristiques de la deuxième moitié du III^e s.; à la maison du Ménandre également[423], un tapis uniquement géométrique présente un décor de lignes de chevrons, disposés symétriquement de part et d'autre de trois carrés constitués de tesselles sur la pointe. Cette tendance à la décomposition de la lumière, attestée çà et là de manière d'abord assez disparate[424], se généralise vers la fin du III^e s. C'est donc bien vers ce moment aussi que l'on situera le plus vraisemblablement le pavement de Beyrouth[425].

---

[418] Leurs noms sont donnés par des inscriptions: Akmé et Charis en compagnie d'un troisième personnage (dont le nom se termine en *-ros*). Le goût des personnifications d'idées abstraites est particulièrement caractéristique de l'époque byzantine et se marque surtout à partir du IV^e s. (cf. D. LEVI, op. cit., pp. 253–256, à propos de la Villa Constantinienne); il apparaît parfois cependant dès la deuxième moitié du III^e s.: cf. notamment les Chronoi à Antioche (ci-dessus, p. 393).

[419] M. CHÉHAB, Mosaïques du Liban, cit., pp. 21–27 et pll. VII–X.

[420] Cf. à ce sujet les remarques de PH. BRUNEAU, Perspectives sur un domaine encore mal exploré de l'art antique, dans: Rev. ét. gr., LXXIX (1966), p. 720.

[421] Cf. ci-dessous pp. 417–418.

[422] Cf. ci-dessous n. 483 p. 422.

[423] D. LEVI, op. cit., pl. XLVII a (salle 16).

[424] Cf. ci-dessus, pp. 369–370.

[425] M. CHÉHAB, Mosaïques du Liban, cit., p. 26.

8. Apamée

Le seul pavement qui, jusqu'ici, témoigne d'une production de mosaïques à Apamée durant le IIIᵉ siècle ornait le triclinium en T d'une importante demeure de l'*insula* V 10[426] (pl. XXXVI). En dépit de nombreuses lacunes, il n'est pas impossible d'en esquisser une reconstitution d'ensemble: à l'intérieur d'un large encadrement géométrique richement décoré, se détachait, sur fond sombre, cerné par une bordure de denticules, un *emblema* à sujet mythologique, presque entièrement détruit aujourd'hui. Toute cette partie, qui formait la haste verticale du T, est bordée d'une tresse à trois brins; la barre horizontale, constituée de deux panneaux rectangulaires – l'un à quadrillage diagonal avec croisette centrale, l'autre à rinceau peuplé sur fond noir –, est limitée par un bandeau arc-en-ciel parfaitement caractérisé; l'ensemble du T est englobé dans une nouvelle bordure, faite de «diamants». De l'*emblema* ne subsistent que quelques fragments, où l'on a cru reconnaître une statue de Pan (?) et des Éros ailés, contexte dans lequel il ne paraît pas invraisemblable d'identifier avec Aphrodite la figure féminine dont seuls une partie du visage et le torse ont été préservés[427] (pl. XXXVIII, 1).

Sur la poitrine nue, se détache un curieux ornement, sorte de médaillon suspendu sous les seins par des lanières (cordons?) qui, réapparaissant à la partie inférieure du médaillon, semblent enserrer la taille[428]. Une parure identique – que Miss Toynbee appelle "breast-and-back chain"[429] – caractérise précisément aussi la figure de Vénus dans l'une des scènes de la mosaïque de Didon et Énée, à la villa de Lowham[430]; mais ce n'est pas à la seule Vénus qu'était réservé cet attribut rare: il apparaît également en effet comme l'apanage des Grâces sur une mosaïque de Sabratha[431]. Sans apporter réellement d'élément nouveau à la compréhension de la scène, ce détail de parure tend à confirmer la première interprétation qui en avait été proposée[432].

Ce n'est cependant pas dans l'illustration de l'*emblema*, trop lacuneux, que réside le principal intérêt de cette mosaïque mais dans la richesse décorative de son encadrement géométrique. Si la composition même d'étoiles à huit losanges évoque au premier abord le parallèle de certaines œuvres sévériennes d'Antioche

---

[426] J. Ch. Balty, Apamée, 1969–1971, dans: Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1969–1971 = Miscellanea 7 (Bruxelles, 1972), pp. 21–22 et pl. II 1–2.

[427] Ibid., p. 21.

[428] Il ne peut s'agir ici, semble-t-il, du médaillon traditionnel suspendu à une «chaîne d'or», tel le bijou que porte la Vénus de Djemila (M. Blanchard-Lemée, Maisons à mosaïques du quartier central de Djemila [Cuicul] [Aix-en-Provence, s. d.], p. 63 et pl. II a): sur la mosaïque africaine en effet, la disposition même des tesselles traduit le relief de la chaîne. Si l'on n'apercevait pas à Apamée la poitrine nue, on pourrait se demander si les lignes qui aboutissent au médaillon ne marquent pas plutôt la limite d'un vêtement.

[429] J. M. C. Toynbee, Art in Roman Britain (Londres, 1962), p. 205.

[430] Sur cette mosaïque, cf. ibid., n° 200 pp. 203–205 et fig. 235.

[431] Sur cette mosaïque par ailleurs inédite, cf. ibid., p. 205 et fig. 259; L. Budde, op. cit., fig. 227 et p. 198.

[432] J. Ch. Balty, loc. cit., p. 21.

– maison de Dionysos et Ariane[433] et du Concours de boisson[434] –, c'est à une date quelque peu postérieure toutefois que conduit l'analyse des différents motifs qui ornent les figures géométriques. Une nette prédilection se marque pour les éléments en relief, tant dans les losanges constitutifs des étoiles que dans les méandres de svastikas (rectilignes ou curvilignes) utilisés comme remplissage décoratif (pl. XXXVII, 1); des confrontations précises s'établissent ici avec les pavements d'Antioche: à la maison 5 en DH 26M/N[435] ou à la maison d'Aion (niv. inf.) pour les losanges[436]; à la maison du Bateau des Psychés[437], du Ménandre[438] ou de la Table garnie (niv. interm.)[439] pour les méandres de svastikas. La tendance à la décomposition et à la surcharge affecte aussi bien le décor floral que le décor géométrique: le traitement réservé au motif des cercles sécants, complètement morcelé, est caractéristique à cet égard – on le retrouve identique à Antioche, à la maison du Ménandre[440] et à la maison 5 en DH 26 M/N[441] –; une exubérance de pétales, jointe à nouveau à des effets de relief, donne aux six-feuilles une allure véritablement végétale qui rappelle de très près le style richement décoratif de la mosaïque de Tarse[442] (pl. XXXVII, 2–3). D'autres affinités d'ailleurs se font jour, en dépit d'une technique très supérieure de l'artisan apaméen: l'exécution ferme et nerveuse du rinceau sur fond noir (peuplé d'animaux à Apamée[443]; fleuri et surchargé à Tarse) et l'utilisation d'octogones comme éléments ornementaux[444]; enfin, le style très expressionniste de la figure d'Aphrodite trouve son meilleur parallèle dans les têtes de satyres et ménades qui ornent la bordure de la mosaïque de Tarse: l'emploi de tesselles à peine plus petites pour le visage, le dessin du nez en deux lignes parallèles, le cerne sombre soulignant l'oeil, la notation sommaire de la bouche sont autant de traits que l'on retrouve d'une œuvre à l'autre[445]. C'est ce même style précisément qui réapparaît dans la deuxième moitié du IV^e^ s. après l'interruption classique de l'époque constantinienne[446]: les figures de Dionysos et de Chilon de Sparte dans l'édifice au *triclinos* d'Apamée[447] ou celle d'Hermès aux Thermes D d'Antioche[448] en offrent des exemples particulièrement caractéristiques.

---

[433] D. Levi, op. cit., pll. XXVII b et XXIX a.

[434] Ibid., pl. XXX a–b.

[435] Ibid., pl. CVI a–b.

[436] Ibid., pl. XLIII c.

[437] Ibid., pl. XXXV a.

[438] Ibid., pl. CV e.

[439] Ibid., pll. XLVIII d et CVI c.

[440] Ibid., pl. XLV d.

[441] Ibid., pl. CVI a.

[442] L. Budde, op. cit., figg. 118–131.

[443] Si l'on en juge par le seul fragment conservé, ce rinceau frappe par sa sobriété et la vigueur de son tracé, qualité qui se retrouve aussi dans la figure de chien aboyant rageusement, prêt à bondir.

[444] Un très proche parallèle s'établit avec une mosaïque de la maison du Cadran solaire à Antioche: D. Levi, op. cit., pl. CVII g.

[445] Cf. en particulier L. Budde, op. cit., figg. 135–136 et 141–142.

[446] On perçoit en effet, dès les dernières décennies du III^e^ s., la naissance d'un style annonciateur des créations hiératiques de l'époque byzantine, style que l'on retrouve très semblable plus tard, dans la deuxième moitié du IV^e^ s. Il semble donc que l'évolution amorcée à la fin du III^e^ s. ait été freinée immédiatement après par un retour volontaire aux idéaux classiques:

Un dernier point sur lequel il convient d'insister, c'est la place essentielle qu'occupe la mosaïque d'Aphrodite parmi les plus anciens témoignages du style arc-en-ciel (pl. XXXVII, 1). Si la plupart des motifs sont encore empruntés au répertoire «dessiné» traditionnel, quelques autres cependant relèvent en effet d'une tout autre optique où la prédominance est accordée à la couleur sur le dessin: lignes – horizontales, verticales, obliques, croisées, brisées – de tesselles posées sur la pointe où l'alternance des coloris fait vibrer la surface: la tesselle n'est plus simplement l'instrument qui sert à «colorier» à l'intérieur d'un contour, elle est elle-même partie intégrante de toute la forme[449]. Symbole du style nouveau, le bandeau arc-en-ciel (ou câble) apparaît ici pour la première fois pleinement réalisé mais dans une utilisation de bordure rectiligne qu'il n'aura pratiquement plus jamais par la suite[450]. Le témoignage n'en acquiert que plus de valeur.

9. Djerash-Gerasa

C'est vers la même époque qu'il conviendrait, en raison du caractère expressionniste du style, de situer la mosaïque très abîmée découverte dans une maison de Gerasa et actuellement au Pergamon Museum de Berlin[451]. La plupart des fragments conservés appartiennent en fait à la bordure de la mosaïque: d'une riche guirlande de feuilles et de fruits, peuplée d'oiseaux et garnie de masques[452], jaillissent les bustes des Muses, identifiées par des inscriptions; à chacune d'elles était associé le portrait de l'un des représentants les plus illustres des genres littéraires qu'elles désignent: ainsi, Homère est joint à Calliope et Thucydide à Clio. Le même thème, traité selon le schéma de composition fragmentée cher à l'école de Rhénanie[453] – chaque groupe (Muse/Sage ou poète) figurant dans un octogone séparé – apparaît à Trèves, sur la mosaïque signée par Monnus,

---

c'est le «beau style» de l'époque constantinienne qui marquera toute la première moitié du IV^e^ s. Sur ce phénomène d'arrêt et de *renovatio*, cf. aussi A. Grabar, Le premier art chrétien (200–395) (Paris, 1966), pp. 52–53.

[447] J. Balty, Une nouvelle mosaïque du IVe s. dans l'édifice dit «au triclinos» à Apamée, dans: Ann. arch. ar. syr., XX (1970), figg. 4 et 11.

[448] D. Levi, op. cit., pl. LXV b; cf. aussi, pour d'autres exemples d'œuvres du même style à Antioche: ibid., pll. LXII b, LXIII a–d (figure de Gê des Thermes E); pl. LXIV a (mosaïque de Chrésis); pll. LXVI b–LXVII a–b (Tombe de Mnémosyne).

[449] Cf. IIe partie (ANRW III).

[450] Il connaîtra sa plus grande fortune dans des motifs de lacis ou de méandres en alternance surtout avec la tresse à deux brins (cf. le premier exemple connu à Antioche, Villa Constantinienne: D. Levi, op. cit., pll. LIII b et LVIII).

[451] C. H. Kraeling, apud: C. H. Kraeling (éd.), Gerasa. City of the Decapolis (New Haven, 1938), 351–352 et pl. LXXXV a–b; C. B. Welles, ibid., pp. 458–459 (étude des inscriptions et schéma de composition de la mosaïque).

[452] Pour ce type de guirlande, cf. ci-dessus n. 354 p. 401.

[453] Cf. ci-dessus n. 211 p. 381.

également datée de la seconde moitié du IIIe s.[454]. Les angles de la bordure étaient à Gerasa occupés par les bustes des Saisons placés dans des médaillons. Le centre du tapis pourrait bien avoir représenté des scènes de théâtre mais l'état même des fragments est trop lacuneux pour permettre quelque certitude. De tout ce vaste ensemble, copie sans doute d'un original de la grande peinture du Ier ou du IIe s.[455], il ne reste guère en effet de vraiment complet que le médaillon de l'Été (pl. XXXVIII, 2) et le buste de Thucydide. Le style de ces visages, aux yeux soulignés d'un large cerne, de même que l'accentuation des contrastes d'ombre et de lumière tendraient à situer l'œuvre dans le dernier quart du IIIe s. Un fragment de bordure gemmée n'apporte aucun élément de confirmation à cette datation, le motif n'étant attesté jusqu'ici que pour des époques nettement plus tardives[456].

10. Palmyre

Si la sculpture palmyrénienne revêt le plus souvent un caractère essentiellement local, les pavements découverts jusqu'ici dans la cité caravanière, provenant du quartier d'habitation situé à l'est du temple de Bêl[457], s'inscrivent au contraire plutôt dans la ligne de la mosaïque proprement romaine.

Le plus connu d'entre eux illustre, en une vaste composition annulaire particulièrement mouvementée, l'épisode mythologique du Concours de beauté opposant Cassiopée aux Néréides. La partie de cette mosaïque conservée au musée de Damas[458] (pl. XXXIX, 1) représente Cassiopée (désignée par l'inscription ΚΑΣΣΙΕΠΕΙΑ), au moment où elle retire le manteau qui l'enveloppait, pour dévoiler sa nudité; l'un des écoinçons compris entre le tableau central circulaire et l'encadrement carré de l'ensemble est orné d'un buste du Printemps, Saison ailée couronnée de fleurs et portant un agneau nouveau-né; les autres figuraient, à n'en guère douter, les autres Saisons. Plusieurs fragments de la mosaïque sont restés au musée de Palmyre, dont le médaillon central portant le titre de la composition: ΚΡΙΣΙΣ Ν[ηϱηίδων][459]. La facture sèche et géométrique du ruban ondé qui sert de bordure au panneau central — et son décor de points blancs à la partie supérieure du calice — suggère dès l'abord une datation dans les dernières années du III^e^ s.[460]: or c'est précisément vers une semblable conclusion que tend, me semble-t-il, l'analyse du style même de l'œuvre. Dans le traitement géométrique, presque «cubiste» des volumes, dans les modelés brutaux qui résultent de l'opposition abrupte de zones d'ombre et de lumière ainsi que dans la structure anguleuse de certains visages, ce sont bien en effet les traits essentiels de l'art de la Tétrarchie que l'on retrouve[461]. Davantage affirmés, ils se perçoivent mieux encore sur l'*emblema* d'une autre mosaïque (pl. XXXIX, 2), également conservée à Palmyre — Achille chez Lycomède[462], — et surtout dans l'extraordinaire Centauromachie (pll. XV, 2 et XL, 3). Ici la schématisation est devenue totale, tant dans le rendu des éléments de paysage (le plus souvent sous forme de rochers cubiques) que dans celui des figures d'animaux ou de centaures; le volume des corps naît de brusques contrastes de clair-obscur où les traits de couleur, larges et nets, s'opposent les uns aux autres, sans le moindre dégradé. Les visages à la fois massifs et anguleux où l'éclat d'une tesselle blanche donne à l'oeil la fixité de regard propre à certaines effigies monétaires de Dioclétien[463], ne trouvent guère de parallèle que dans la peinture

---

[454] Kl. Parlasca, Die römischen Mosaiken in Deutschland, cit., p. 33; W. Dorigo, Pittura tardoromana, cit., p. 236 et fig. 185.

[455] C. B. Welles, loc. cit., p. 458.

[456] Sur ce motif, cf. M. Blanchard-Lemée, op. cit., pp. 118–119.

[457] Sur ce quartier, cf. E. Frézouls, A propos de l'architecture domestique à Palmyre, dans: Ktéma, I (1976), pp. 35–45; sur la « maison de Cassiopée », ibid., pp. 42–45. Les mosaïques ne sont pas contemporaines de la construction des maisons qu'elles décorent (ibid., p. 50) et doivent donc être datées indépendamment de l'étude architecturale.

[458] S. Abdul-Hak et A. Abdul-Hak, Catalogue illustré du département des antiquités gréco-romaines au musée de Damas (Damas, 1951), n° 52 p. 47 et pl. XX; S. Abdul-Hak, Les trésors du musée national de Damas (Damas, 2e éd., s.d.), pll. XXIII–XXIV; A. Al-'Ush, A. Joundi et B. Zouhdi, Catalogue du musée national de Damas (Damas, 1969), pp. 122–123 et pl. IX (coul.).

[459] Le thème du Jugement des Néréides est également traité à Apamée, sur un pavement du IVe s., où une variante locale fait toutefois de Cassiopée la gagnante du concours (sur cette mosaïque, cf. J. Ch. Balty, Nouvelles mosaïques du IVe siècle sous la « cathédrale de l'est », dans: Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1969–1971, cit., pp.

174—178). — Pour une brève description de ces mosaïques dans les maisons où elles ont été découvertes, cf. M. A. R. COLLEDGE, The Art of Palmyra (Londres, 1976), pp. 105—106; pour l'étude exhaustive, cf. H. STERN, Les mosaïques des maisons d'Achille et de Cassiopée à Palmyre = Institut français d'archéologie de Beyrouth. Bibliothèque archéologique et historique, CI (Paris, 1977).

[460] On citera à titre de comparaison, tant du point de vue de la facture que de l'ornementation, la mosaïque de la Tombe d'Amérimnia, trouvée au lieu-dit Kara-Bourk, près d'Antioche. D. LEVI voit dans l'apparition de ce décor de tesselles blanches le début de la transformation subie par le motif du ruban ondé au cours du IV^e^ s.: D. LEVI, op. cit., p. 412 et pl. LI d. La mosaïque est datée de la fin du III^e^ s. — début IV^e^ s.; elle est en effet située tout à la fin de la période 235—312 dans le tableau chronologique récapitulatif, ibid., p. 526.

[461] Sur la peinture de la Tétrarchie, cf., de manière générale, W. DORIGO, op. cit., pp. 123—125; M. BORDA, La pittura romana, cit., pp. 333—337. En dernier lieu, sur la peinture des Catacombes de l'époque de la Tétrarchie et de l'époque constantinienne, cf. surtout J. KOLLWITZ, Die Malerei der konstantinischen Zeit, dans: Akten des VII. Int. Kongr. f. Christl. Arch. Trier 5—11 September 1965 (Vatican-Berlin, 1969), pp. 29—158 (en particulier, pp. 36—44) et L. DE BRUYNE, La peinture cémétériale constantinienne, ibid., pp. 159—214 (en particulier, pp. 211—214). Pour une mise au point du problème chronologique, L. REEKMANS, La chronologie de la peinture paléochrétienne. Notes et réflexions, dans: Riv. arch. crist., XLIX (1973), pp. 271—291.

[462] Cette mosaïque, longtemps inédite, a été également publiée par M. H. STERN. Exécutée dans une gamme de tons nuancés du beige au brun/brun rouge, l'œuvre figure l'épisode bien connu de l'arrivée à Scyros d'Ulysse et Diomède cherchant Achille. La scène frappe par son caractère mouvementé; les personnages, au visage expressif, sont brossés à larges traits, alternativement sombres et clairs; les couleurs, appliquées en lignes nettes, ne se fondent jamais l'une dans l'autre.

[463] La ressemblance frappe surtout avec les effigies de style schématique où les traits de l'empereur sont à la fois épais et anguleux, l'oeil largement ouvert; pour un exemple caractéristique, cf. R. CALZA, Iconografia romana imperiale, da Carausio a Giuliano (287—363 d. C.) (Rome, 1972), pl. VIII 21.

paléochrétienne de l'époque des Tétrarques: que l'on compare notamment, pour le traitement géométrique des volumes et la technique des oppositions de couleurs, la tête – de profil – de l'un des convives du Banquet Céleste, à la Catacombe de Pierre et Marcellin[464] avec celle de l'un ou l'autre des centaures du pavement palmyrénien (pl. XL, 2–3); semblables confrontations pourraient se multiplier avec d'autres œuvres contemporaines, du Cimetière des Giordani[465] ou de la Catacombe de Domitilla.

Ces confrontations semblent bien indiquer une date vers la fin du III^e^ ou le début du IV^e^ s. qui vaudra pour l'ensemble des pavements de ces maisons: il suffit, pour s'en convaincre, de rapprocher des Centaures l'une des figures de Triton du cortège marin (pl. XL, 1 et 3).

C'est à une période quelque peu antérieure par contre que l'on aurait été tenté d'attribuer une quatrième mosaïque[466], en raison du type de composition en octogone flanqué de carrés déterminant losanges et triangles[467], du caractère encore traditionnel de l'ornementation (quatrefeuilles, noeuds de Salomon, nattes) où le style arc-en-ciel n'apparaît qu'à peine (damier, motif en croix fait de tesselles sur la pointe), de l'allure enfin de l'Asklépios assis – identifié par une inscription[468] – qui orne l'octogone; mais ce pavement appartient à la même maison que l'Achille chez Lycomède et l'on n'y cherchera donc point d'indication chronologique particulière.

11. Nea Paphos (Chypre)

Un important ensemble de mosaïques aussi a été récemment mis au jour dans une maison à *atrium* datée du III^e s. à Nea Paphos[469]. Un *impluvium* occupe le centre de l'*atrium* qu'entourent quatre portiques pavés de mosaïques: des scènes opposant chasseurs et animaux, ou animaux entre eux (pl. XLI, 2), se succèdent sur les côtés sud, est et nord tandis qu'à l'ouest quatre panneaux à sujets mythologiques (de gauche à droite: Pyrame et Thisbé (pl. XVII, 1); Dionysos, Ikarios et les premiers buveurs de vin (pl. XLI, 1); Poséidon et Amymone, Apollon et Daphné) décorent le quatrième côté[470]. Tout autour de l'*atrium* ouvrent des salles de dimensions variables dont la plus monumentale, identifiée comme le *tablinum* et également pavée de mosaïques, présente en son centre, entre deux doubles tapis géométriques – composition de paires de peltes, alternativement couchées et dressées, et composition de carrés et losanges adjacents avec, en surimposition, un méandre de svastikas en pannetons de clé – et à l'intérieur d'une bordure à rinceau, un tableau très aéré de scènes de vendanges; du côté est, vers l'*atrium*, un panneau rectangulaire figure le triomphe de Dionysos (pl. XLII): couronné de lierre et tenant le thyrse, le dieu assis sur son char, torse et tête de face, jambes de profil, occupe le centre de la composition; à droite, les deux panthères qui tirent le char sont guidées par un Silène dont l'écharpe s'envole dans le vent; à gauche, un jeune satyre est chargé d'un canthare de vin destiné à abreuver le dieu; les autres personnages de ce cortège, Pan, ménades et satyres, musiciens et prisonniers ramenés de l'Inde, se répartissent de part et d'autre du groupe central. Le panneau est flanqué des figures des Dioscures[471].

---

[464] W. Dorigo, op. cit., pp. 124–125 (avec une excellente analyse de ce «style géométrique» qui trouve dans les portraits de l'époque son exact équivalent); pour une même datation de l'Agape à la fin du III^e s., cf. L. de Bruyne, loc. cit., p. 209.

[465] W. Dorigo, op. cit., p. 125.

[466] H. Klengel, Syria Antiqua (Leipzig, 1971), pl. p. 162 (coul.).

[467] Répertoire graphique, cit., n° 583; G. Salies, Untersuchungen zu den geometrischen Gliederungsschemata römischer Mosaiken, loc. cit., pp. 12–13 et pl. 3, 43 (Oktogonsystem VI): schéma de composition typique de l'époque tardive: la plupart des exemplaires conservés se situent en effet entre le IV^e et le VI^e s. (ibid., p. 13). On peut citer deux exemples de la deuxième moitié du III^e s. à Antioche (maison du Ménandre, salle 13: D. Levi, op. cit., pl. XLVI b et CIV b; maison de l'Homme de lettres, niv. sup., salle 2: ibid., pl. CVII f) où le rendu du relief semble bien indiquer une imitation de plafond à caissons.

[468] Sans qu'aucune comparaison paraisse vraiment démonstrative, c'est de certaines figures de la maison du Ménandre (D. Levi, op. cit., pll. XLIV–XLVII) que l'on rapprochera au mieux sur le plan du style l'Asklépios de Palmyre. Or, la composition de l'octogone flanqué de carrés fait précisément partie aussi de ce même ensemble; l'octogone central est décoré à Antioche d'une tête féminine. Dans les exemples postérieurs au III^e s., l'ornementation devient purement géométrique.

[469] K. Nicolaou, Ancient Monuments of Cyprus (Nicosie, 1968), p. 9 et pll. XXXVIII–XLIV; Id., Some Problems arising from the Mosaics at Paphos, dans = IX^e Congr. intern.

---

arch. class. = Ann. arch. ar. syr., XXI (Damas, 1971), pp. 143–146 et pll. XXXVIII–XXXIX. – Pour une bibliographie exhaustive, cf. aussi C. Vermeule, Greek and Roman Cyprus: Art from Classical through Late Antique Times (Boston, 1976), nn. 19 et 20 p. 95; les conclusions chronologiques de l'auteur sur les mosaïques du portique ouest de la Maison de Dionysos me paraissent peu vraisemblables mais la discussion du problème ne saurait être reprise dans les limites de cet article.

[470] K. Nicolaou, Ancient Monuments, cit., pll. XXXVIII, XL–XLII; Id., dans: IX^e Congr., cit., pll. XXXVIII et XXXIX, 4. – La légende certainement orientale – l'histoire se déroule à Babylone – de Pyrame et Thisbé dut sa célébrité aux 'Métamorphoses' d'Ovide (IV, 55–166); la tradition iconographique semble avoir toutefois confondu le jeune Babylonien Pyrame et le fleuve cilicien du même nom dont le buste figure d'ailleurs à deux reprises à Antioche (maison de Cilicie: D. Levi, op. cit., IX b; maison des Portiques: ibid., pl. XVIII d): c'est également sous l'aspect d'une divinité fluviale que le mosaïste de Nea Paphos a représenté l'amoureux de Thisbé; autre légère variante par rapport au texte du poète: la lionne est devenue panthère . . . – La figure d'Akmé, assise aux côtés de Dionysos, doit être une personnification de la jeunesse en son plein épanouissement; elle apparaît rarement et n'est pas nécessairement liée au contexte dionysiaque: on la voit en compagnie de Charis et d'un autre personnage non identifié sur une mosaïque de Byblos (cf. M. Chéhab, dans: La mosaïque gréco-romaine, II, cit., pp. 371–372 et pl. CLXXVII 2 et ci-dessus n. 418). – Rappelons à propos d'Amymone la fameuse mosaïque d'Apamée où la fille de Danaos apparaît aux côtés de Poséidon, en lieu et place de l'épouse légitime Amphitrite (cf. J. Ch. Balty, Nouvelles mosaïques du IV^e s. sous la « cathédrale de l'est », cit., p. 176 et pl. LXIX 1); la mosaïque de Chypre présente la scène plus traditionnelle du rapt de la jeune Danaïde, bien connue par les représentations de la céramique classique (cf. en dernier lieu surtout, Fr. Brommer, Amymone, dans: Ath. Mitt., LXIII–LXIV [1938–1939], pp. 171–176 et pll. 67–70).

[471] K. Nicolaou, Ancient Monuments, cit., p. 29 et pll. XXXIX et XLIV; Id., dans: IX^e Congr., cit., p. 145 et pl. XXXIX 6. – L'étude iconographique du thème du triomphe de

D'autres pavements plus petits ne manquent pas de retenir aussi l'attention par la diversité de leurs sujets: enlèvement de Ganymède, Phèdre et Hippolyte (pl. XVI, 3) ou Narcisse à la fontaine[472]. Ce n'est cependant pas ici non plus le choix des thèmes, tous empruntés au répertoire le plus traditionnel, qui permettra de préciser quelque peu la chronologie de ce vaste ensemble, attribué de manière assez vague à la deuxième moitié du III^e^ s.[473]. Sur ce plan, l'étude comparative des motifs géométriques, tant dans l'ornementation que dans la composition des surfaces, fournit un certain nombre d'indications déjà: s'il est vrai en effet que quelques-uns des éléments utilisés, tels que méandres de svastikas et carrés, ruban ondé ou étoiles à huit losanges, sont répandus à Antioche dès l'époque sévérienne[474], il n'en est pas de même des compositions de peltes alternativement couchées et dressées[475] ni des surimpositions de méandres de svastikas en panneton de clé[476], particulièrement caractéristiques de la deuxième moitié du III^{e} s. Mais la composition la plus susceptible d'être datée avec précision est celle qui, autour des tableaux mythologiques, du côté ouest de l'*atrium*, associe octogones et croix (pl. XXXIII, 2), composition qui dominera tout le système décoratif des IV^{e} et V^{e} s., et dont un des premiers exemples connus sous cette forme décore le

---

Dionysos sur un char tiré par des tigres (ici ce sont à nouveau des panthères) amène D. LEVI (op. cit., pp. 93–99) à la conclusion que si les nombreuses mosaïques africaines où est illustré ce thème dérivent visiblement – avec des variations et des contaminations – d'une même œuvre, qui avait dû être célèbre à l'époque, l'origine de la même scène à Antioche est plus difficile à déterminer car le mosaïste a choisi, parmi les modèles, des motifs séparés qu'il a juxtaposés à sa fantaisie, sans se soucier d'une composition d'ensemble préexistante (p. 98). C'est aussi de cette manière qu'a travaillé le mosaïste de Nea Paphos. – Pour une étude relative au char lui-même, cf. en dernier lieu L. FOUCHER. Le char de Dionysos, dans: La mosaïque gréco-romaine, II, cit., pp. 55–61. La mosaïque de Nea Paphos y est mentionnée très brièvement (p. 60); l'auteur reconnaît dans la dernière figure à gauche la Victoire traditionnellement représentée dans ces scènes de triomphe; j'y verrais plus volontiers, en ce qui me concerne, une Bacchante porteuse du thyrse et de la ciste, ainsi que le suggère K. NICOLAOU (Ancient Monuments, cit., p. 29).

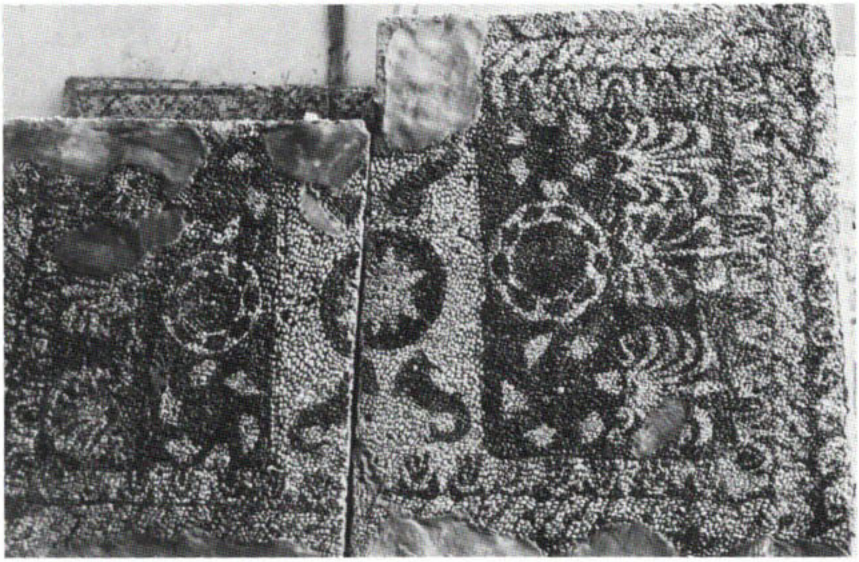
[472] ID., Ancient Monuments, cit., p. 31 et pl. XLIII; ID., dans: IX^{e} Congr., cit., p. 145 et pl. XXXIX 5. Ces thèmes sont également présents à Antioche: D. LEVI, op. cit., pp. 60–66 (Narcisse), pp. 71–75 (Phèdre et Hippolyte), p. 130 (Ganymède). Sur les représentations du rapt de Ganymède, cf. en dernier lieu: K. M. PHILLIPS, loc. cit., pp. 243–262 (ci-dessus n. 24).

[473] K. NICOLAOU, dans: IX^{e} Congr., cit., p. 144 (aucune justification de la date n'est proposée).

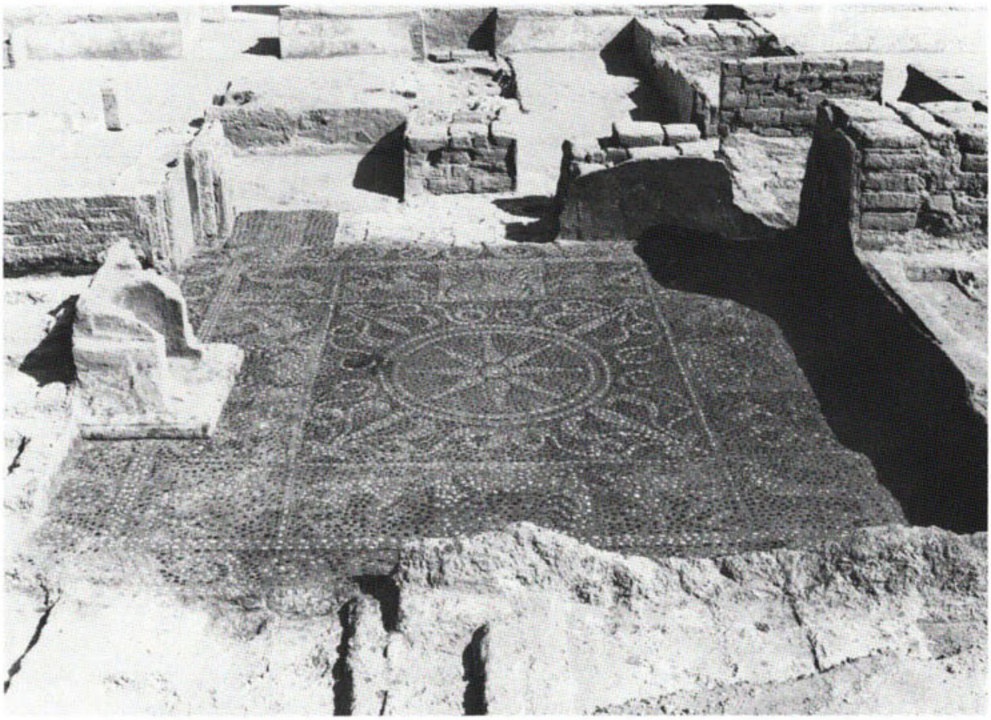
[474] Cf. ci-dessus pp. 376–377.

[475] Répertoire graphique, cit., n° 455; le motif se rencontre à Antioche à la maison du Bateau des Psychés (salle 8: D. LEVI, op. cit., pl. XLII a).

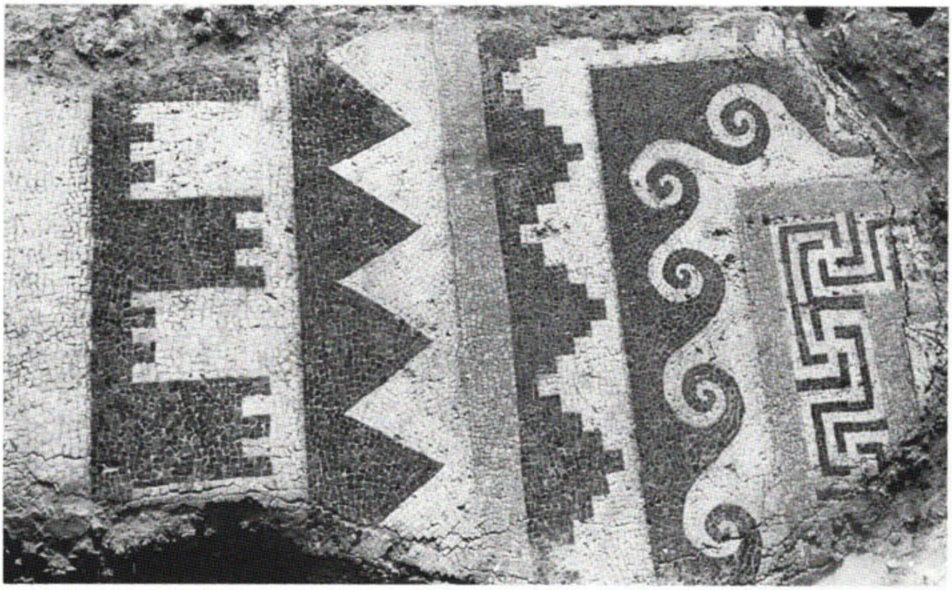
[476] Ce procédé de surimposition de méandre de svastikas en pannetons de clé apparaît à deux reprises dans les pavements de Nea Paphos: 1) combiné à une compositions de carrés et losanges adjacents (*tablinum*) = Répertoire graphique, cit., n° 394; 2) combiné à une composition d'octogones tangents (encadrement du panneau de Ganymède) = Répertoire graphique, n° 356. Le n° 394 apparaît à Antioche pour la première fois à la maison des Portiques, d'époque sévérienne (D. LEVI, op. cit., pl. XCIX b); on le retrouve également dans le courant de la deuxième moitié du III^{e} s., à la maison du Ménandre (salle 18: ibid., pl. CV f) et à la maison de la Table garnie, mais cette fois en relief (complexe ouest, salle 1: ibid., pl. CVII b).



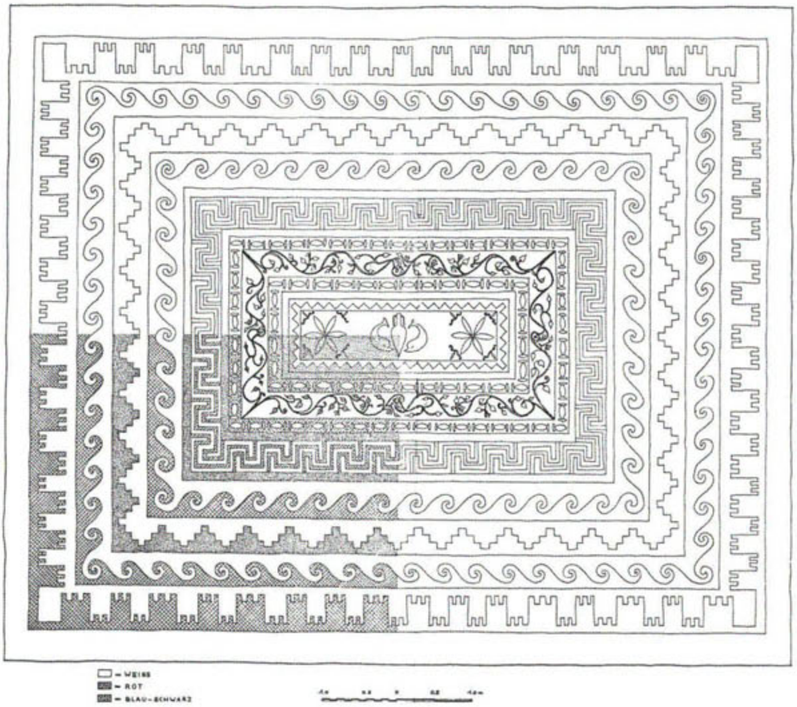
1. Tarse, mosaïque hellénistique (galets)



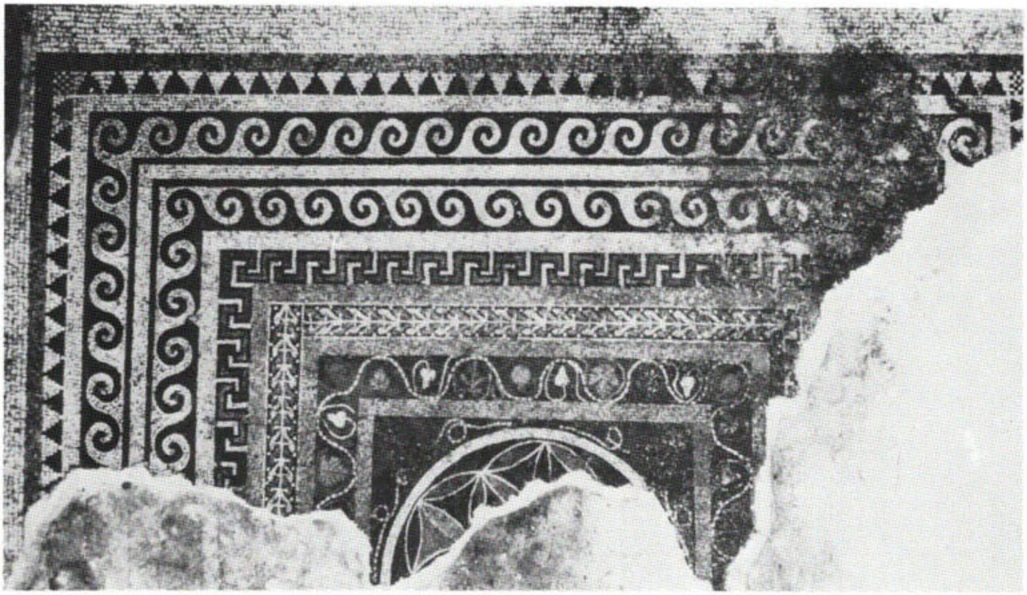
2. Aï Khanoum, mosaïque hellénistique (galets)



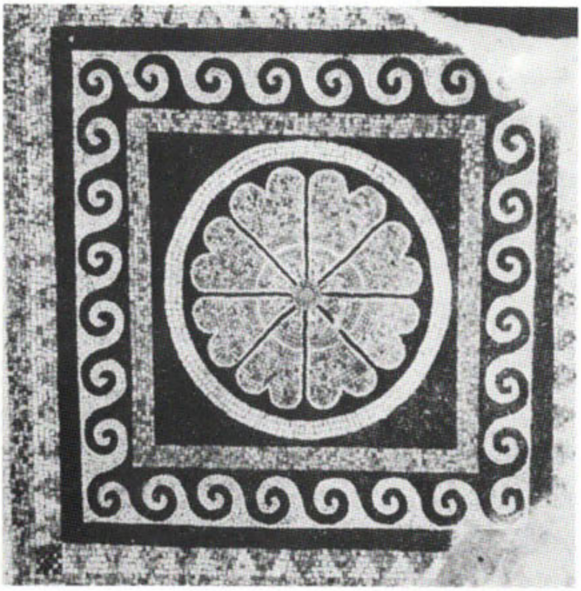
1. Arsameia, mosaïque hellénistique (*tessellatum*)


☐ – WEISS
▨ – ROT
▨ – BLAU-SCHWARZ

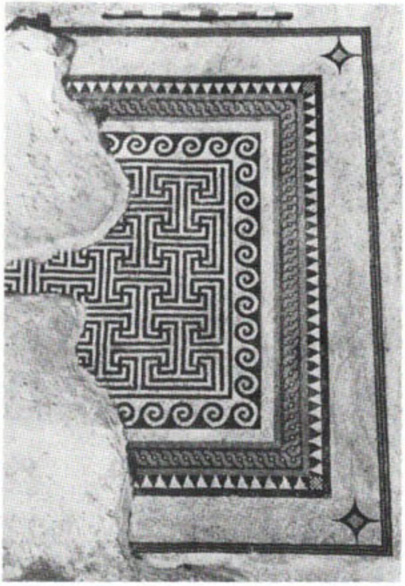
2. Arsameia, mosaïque hellénistique (*tessellatum*)



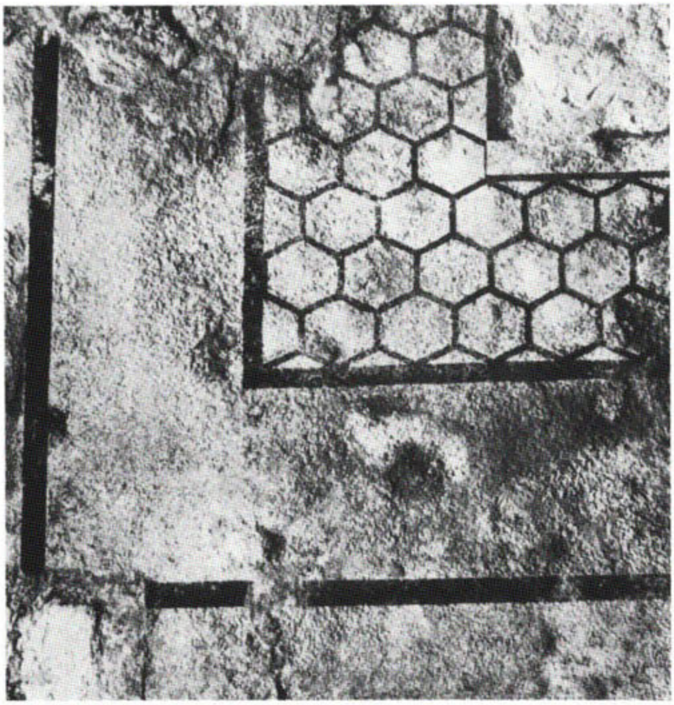
1. Masada, palais ouest



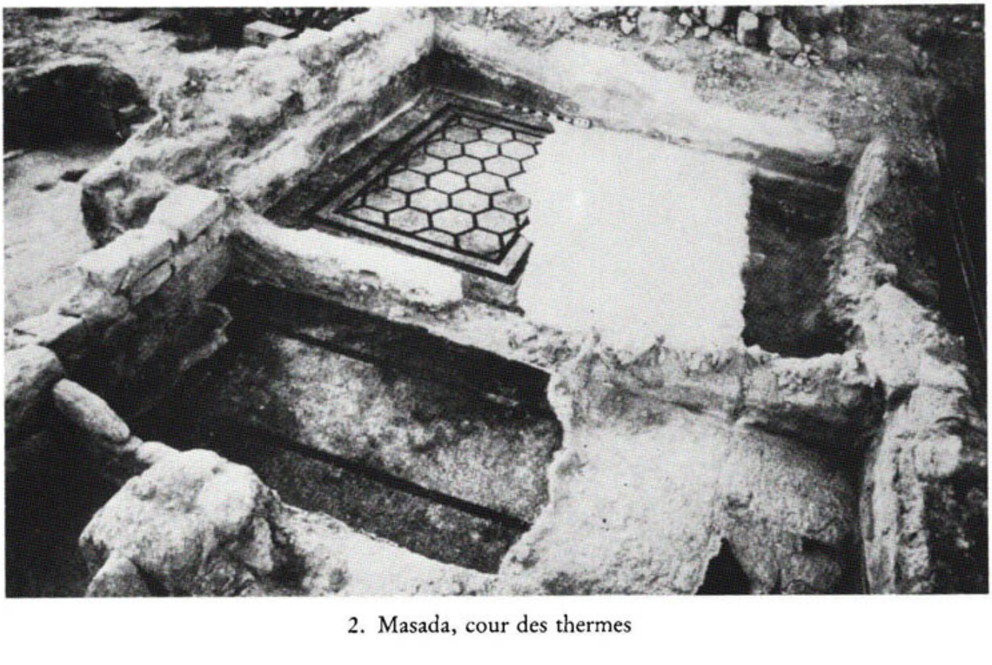
2. Masada, palais ouest



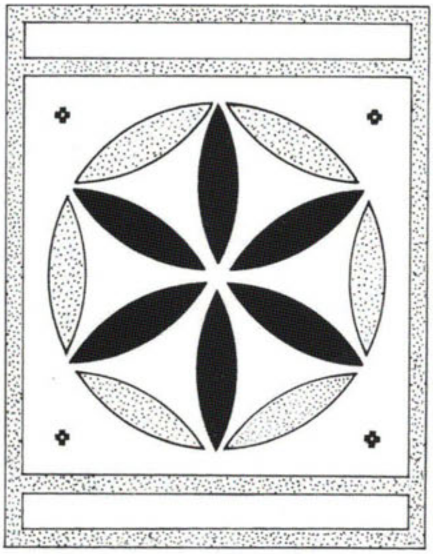
3. Jérusalem, mosaïque hérodienne



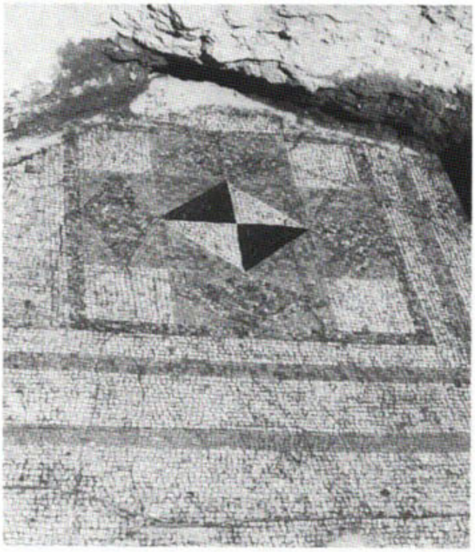
1. Masada, palais nord



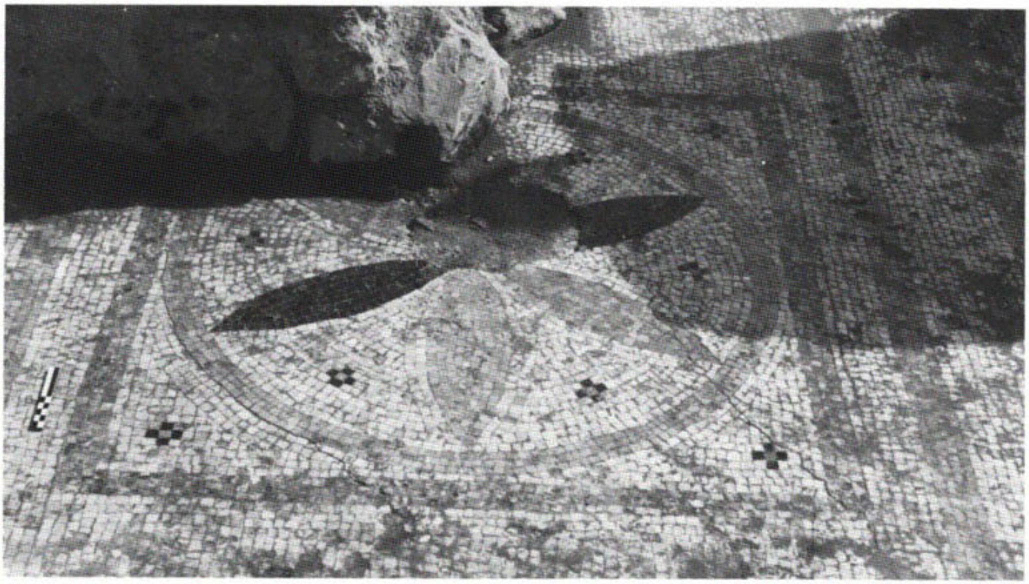
2. Masada, cour des thermes



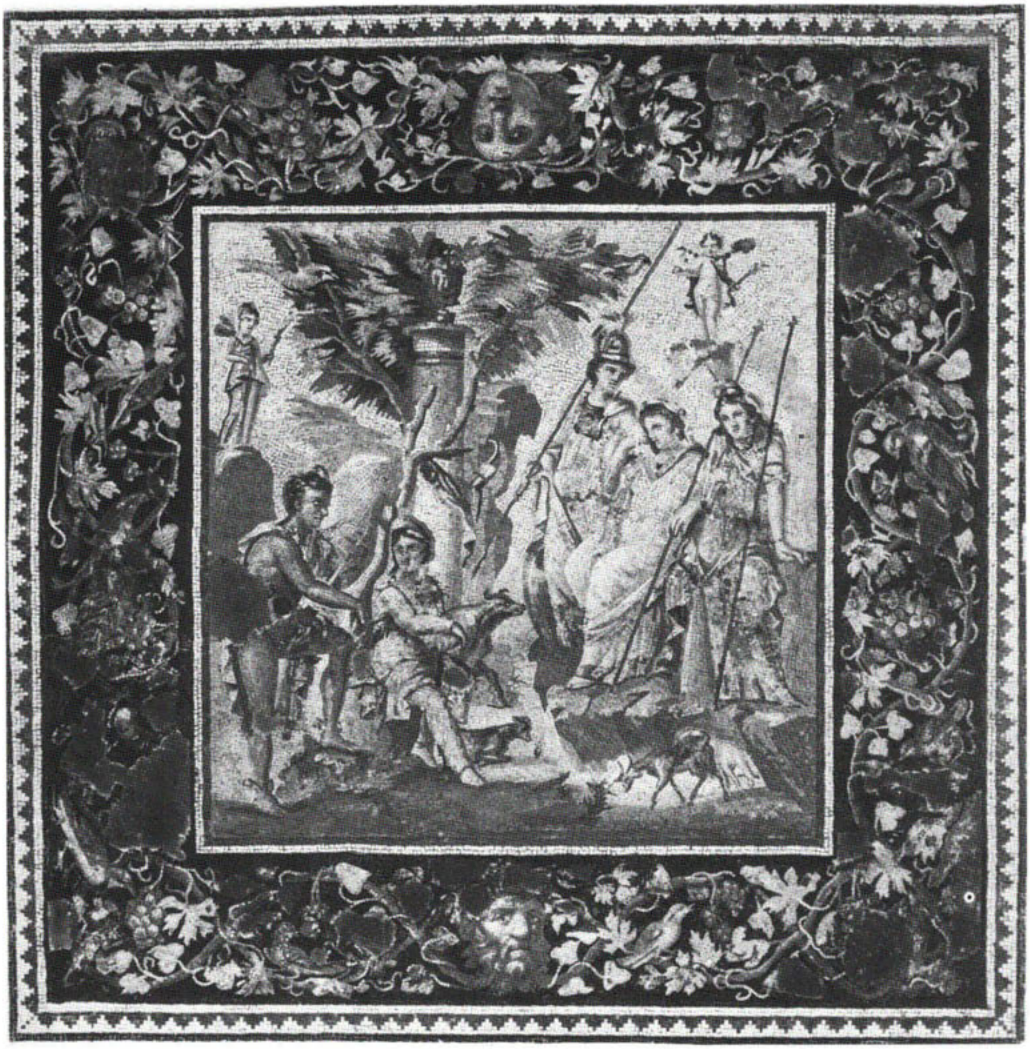
1. Jérusalem, mosaïque hérodienne



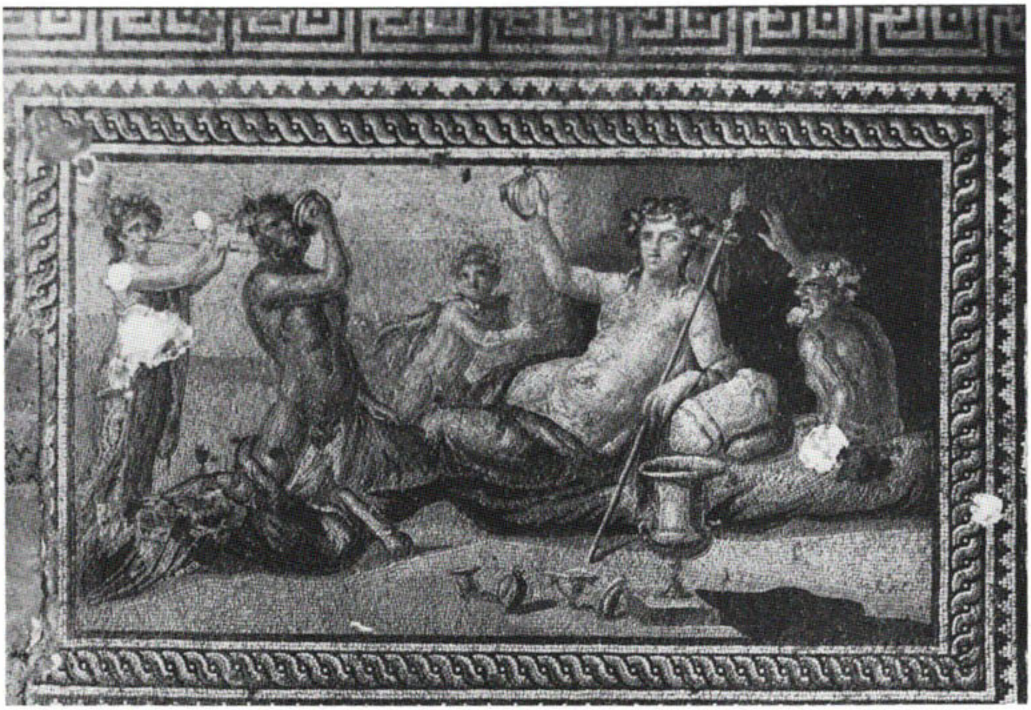
2. Apamée, édifice « au *triclinos* » (état ant.)



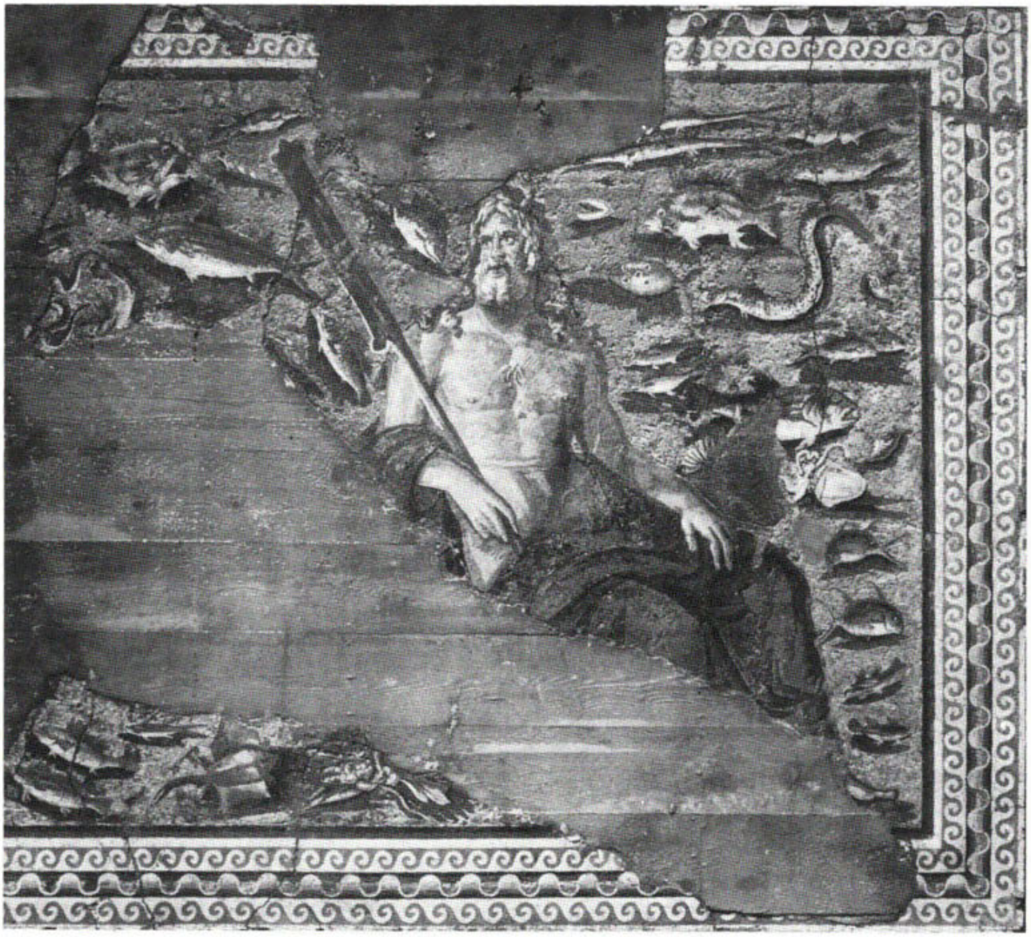
3. Apamée, édifice « au *triclinos* » (état ant.)



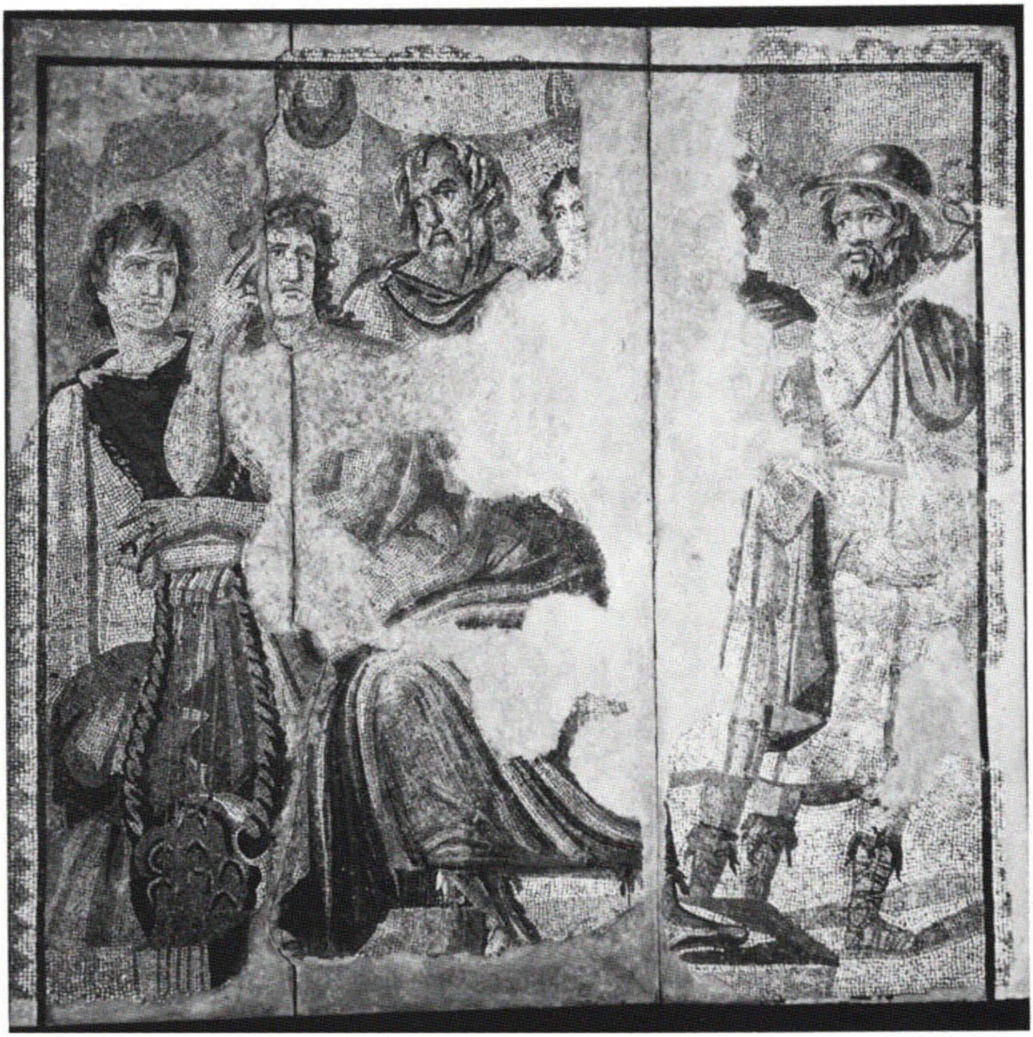
Antioche, Jugement de Pâris



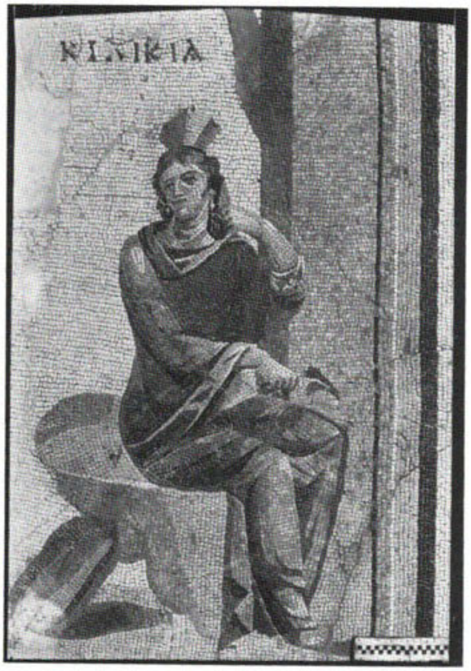
Antioche, Concours de boisson (maison à *atrium*)



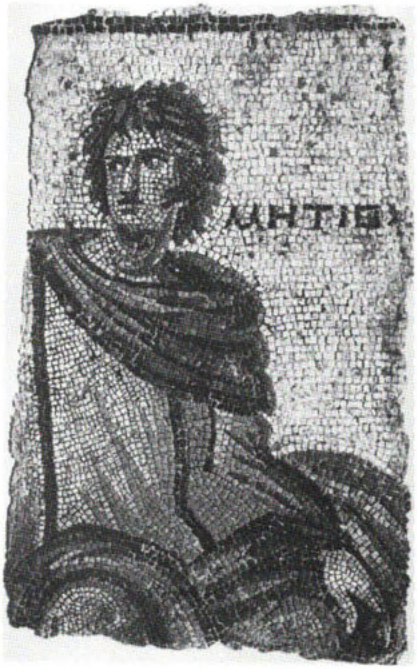
Antioche, Océan



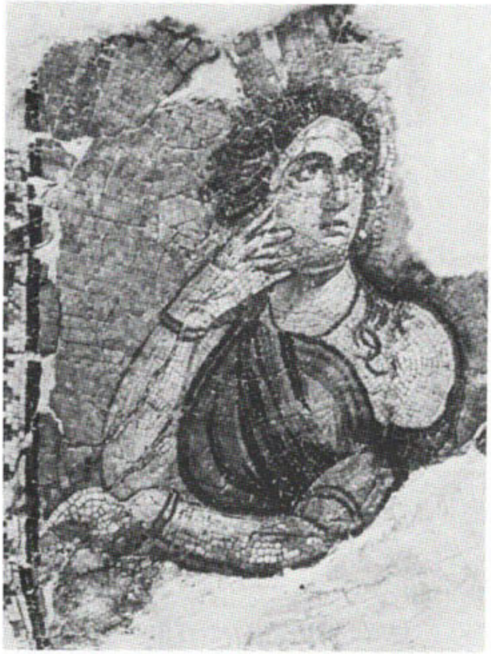
Malibu (Musée J.-P. Getty), Adieux de Briséis



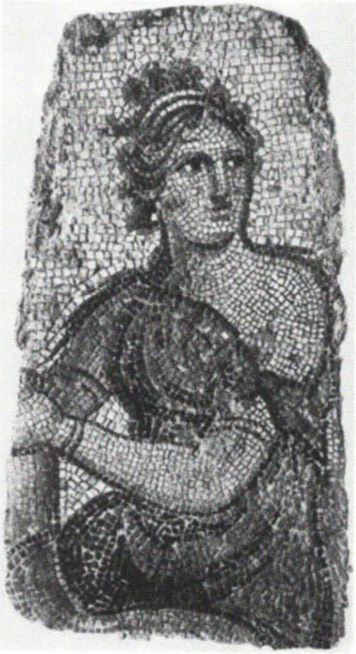
1. Antioche, personnification de la Cilicie



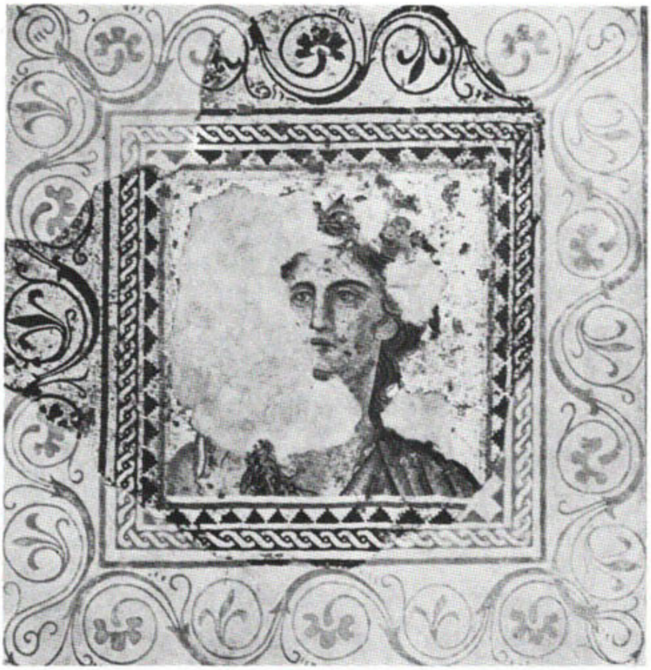
2. Houston (Menil Found. Coll.), Métiochos



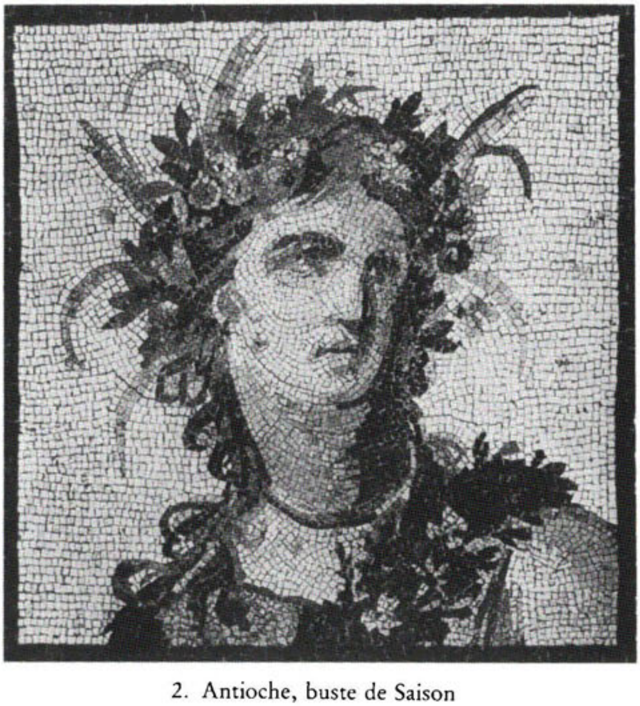
3. Düsseldorf (collection privée), Tyché



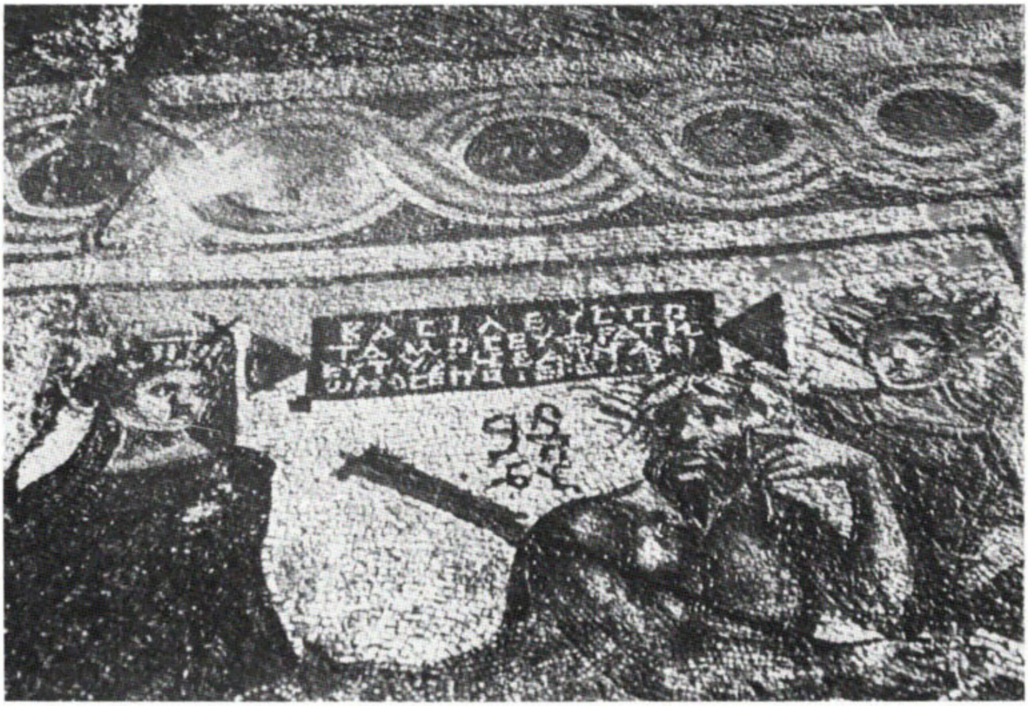
4. Houston (Menil Found. Coll.), Parthénopé (?)



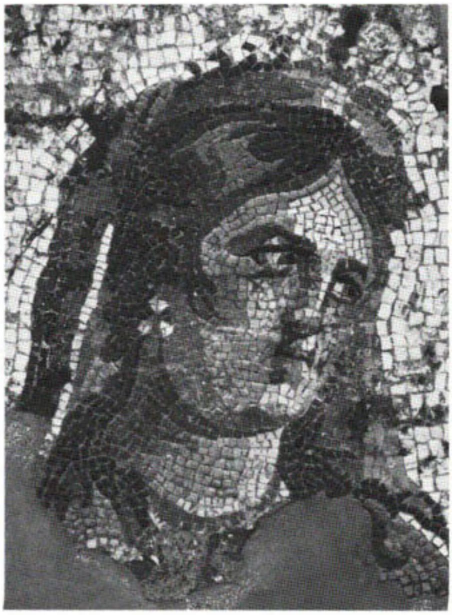
1. Byblos, Dionysos



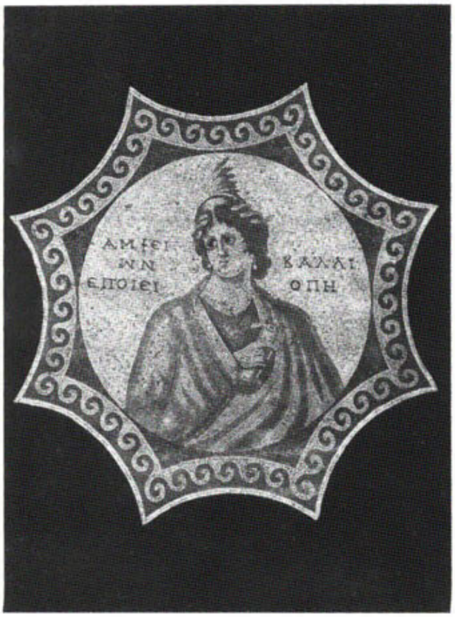
2. Antioche, buste de Saison



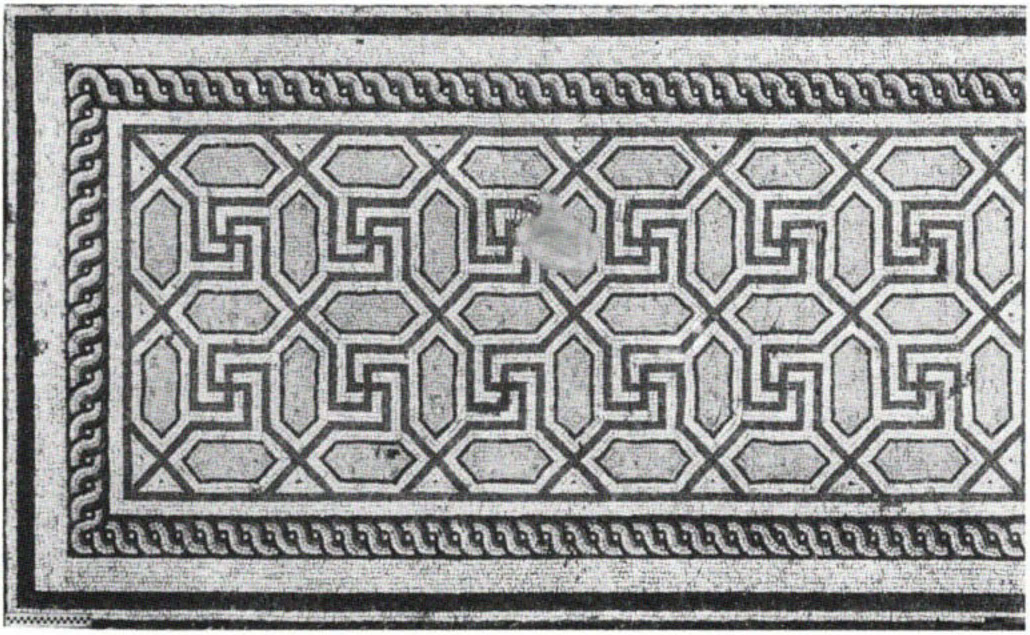
1. Mas'udiye, mosaïque de l'Euphrate



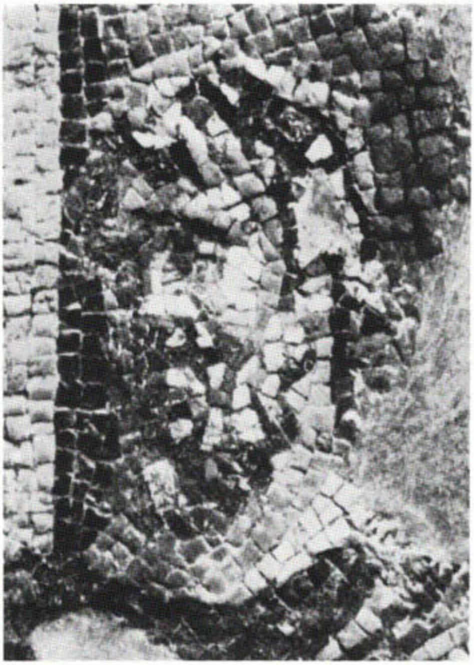
2. Séleucie de Piérie, Thétis


ΑΜΦΕΙ
ΩΝ
ΕΠΟΙΕΙ
ΚΑΛΛΙ
ΟΠΗ

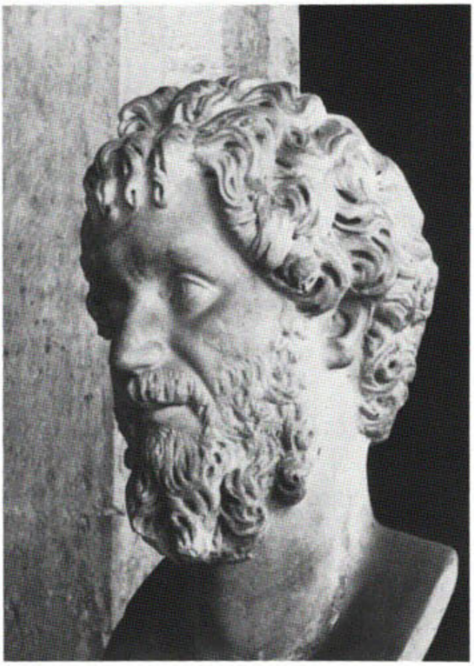
3. Baalbeck, mosaïque des Sages, Calliope



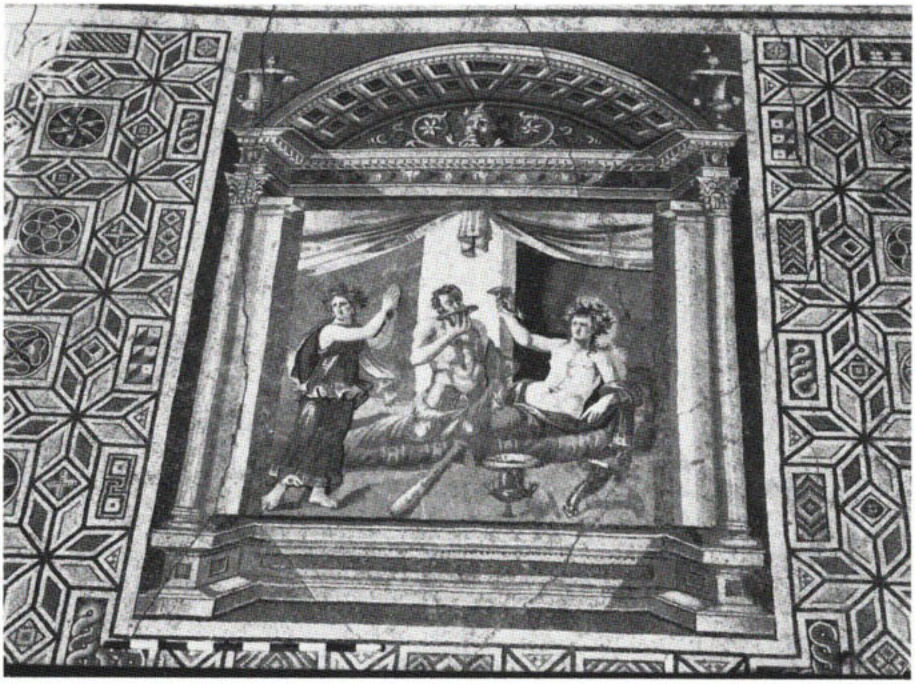
1. Séleucie de Piérie, motif géométrique



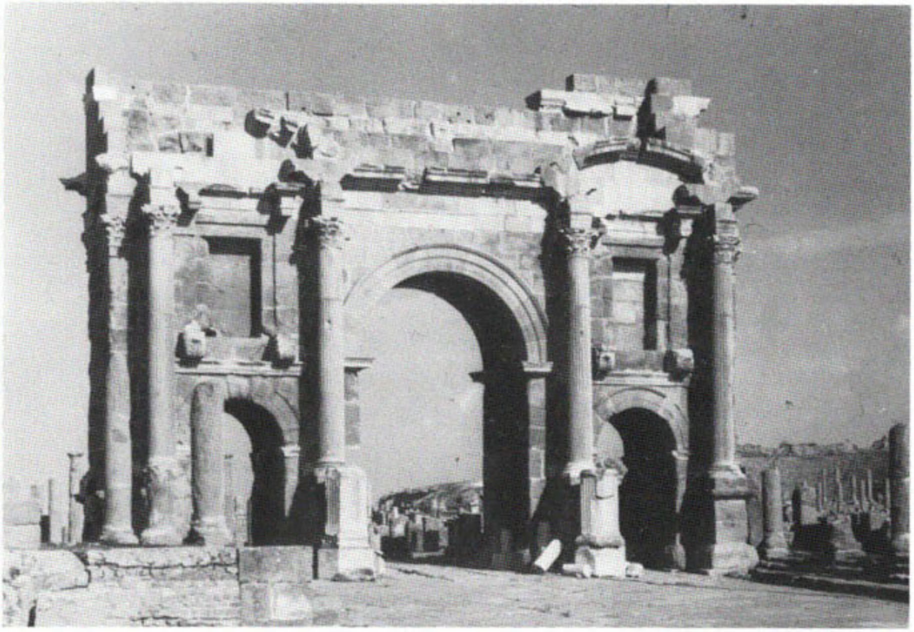
2. Antioche, Agamemnon



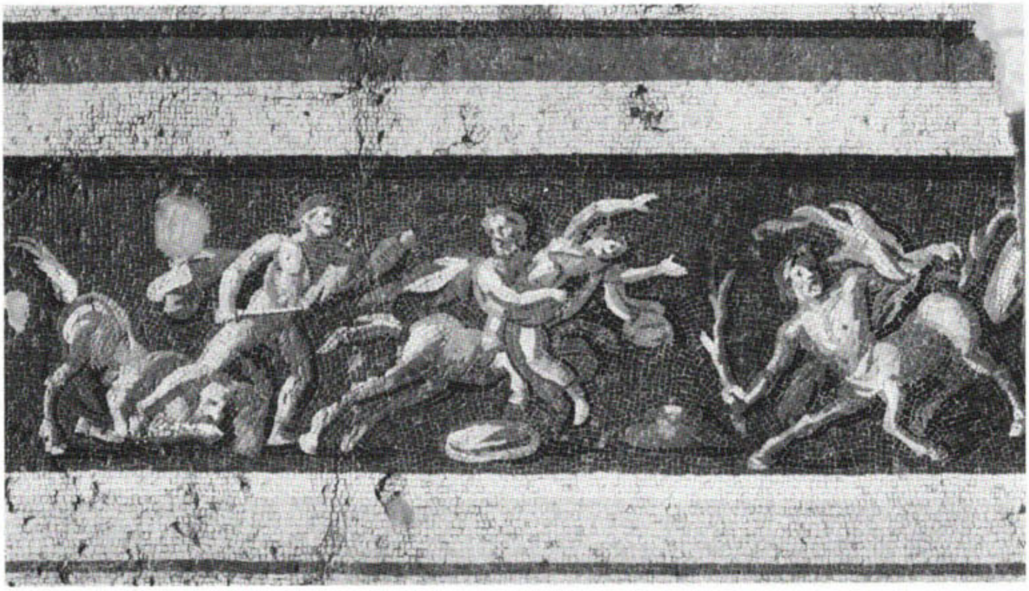
3. Rome, Septime Sévère (Capitole inv. 364)



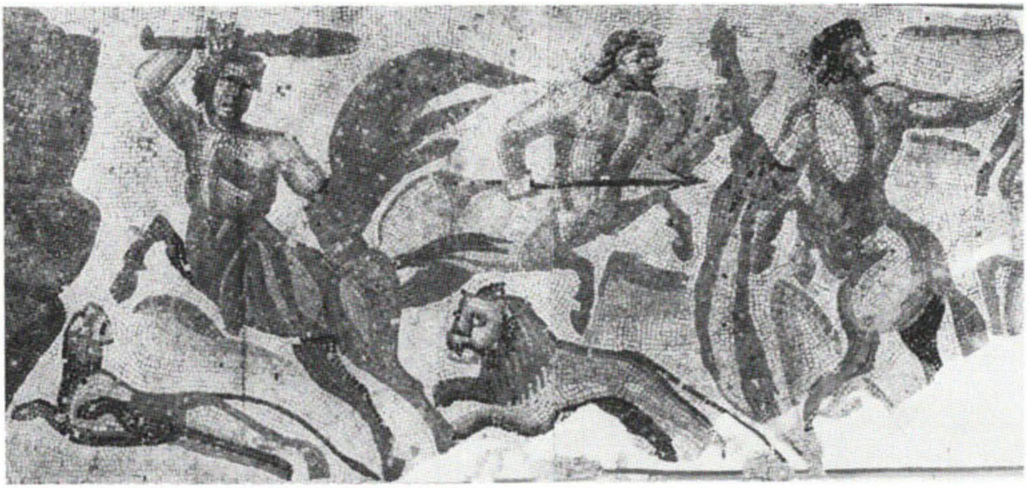
1. Antioche, Concours de boisson (maison du)



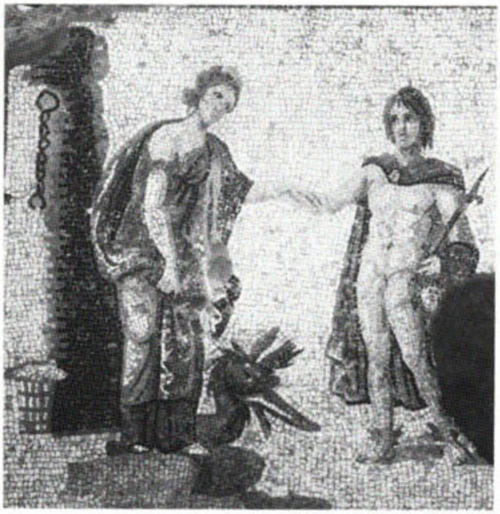
2. Timgad, arc dit de Trajan



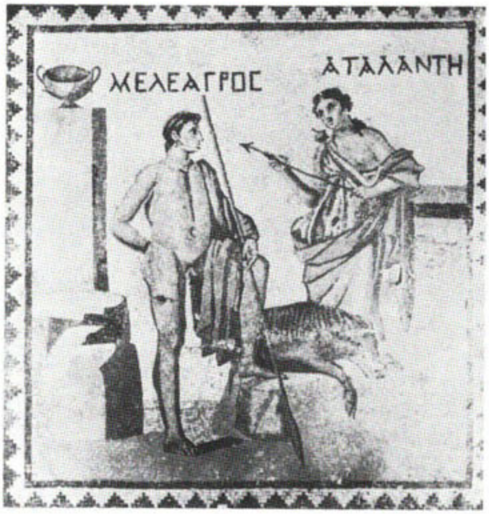
1. Antioche, Centauromachie



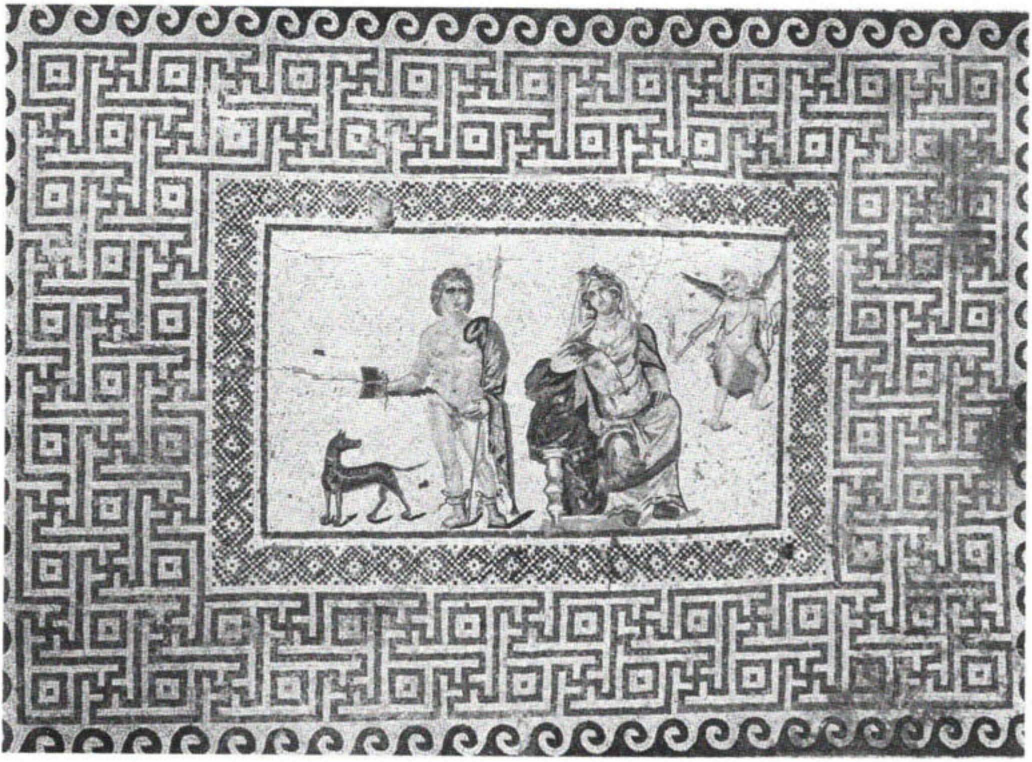
2. Palmyre, Centauromachie



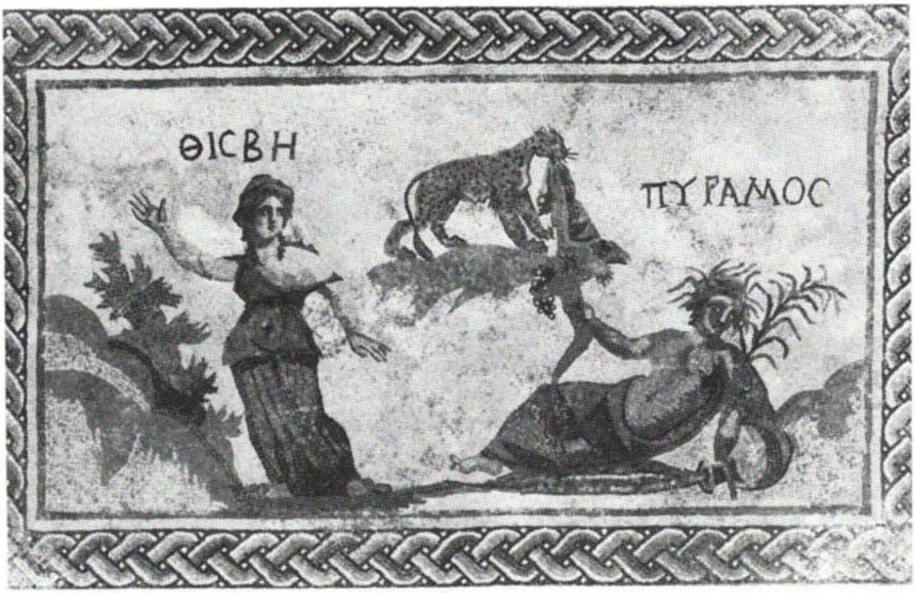
1. Antioche, Persée et Andromède


ΜΕΛΕΑΓΡΟϹ
ΑΤΑΛΑΝΤΗ

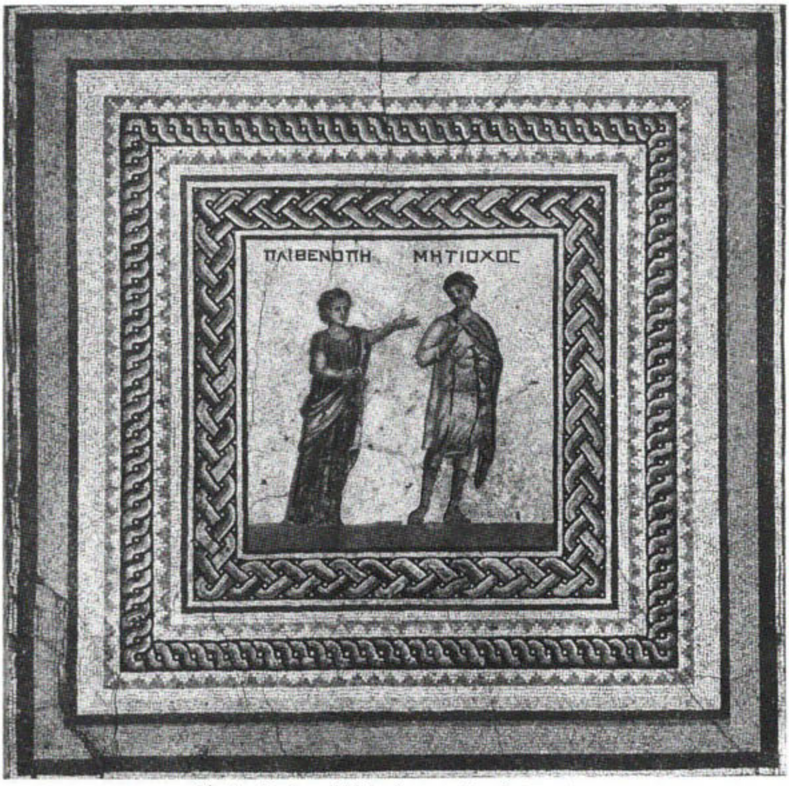
2. Byblos, Méléagre et Atalante



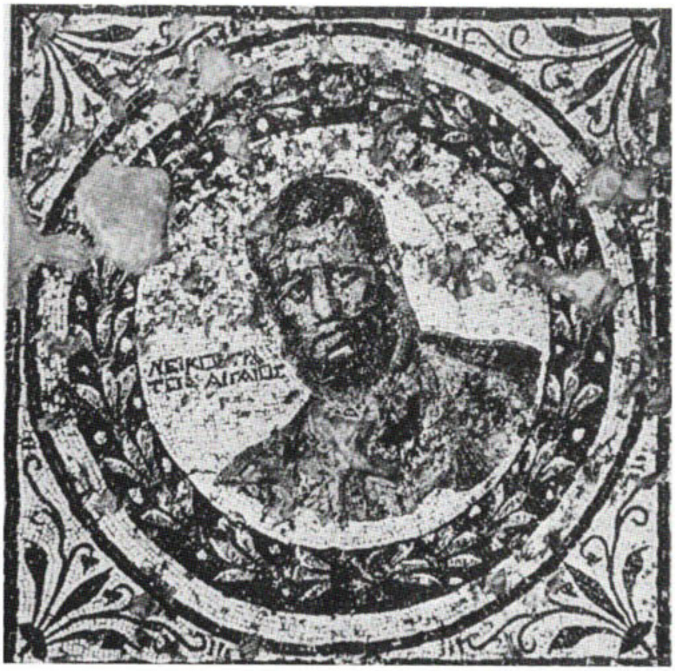
3. Nea Paphos, Phèdre et Hippolyte


ΘΙCΒΗ
ΠΥΡΑΜΟC

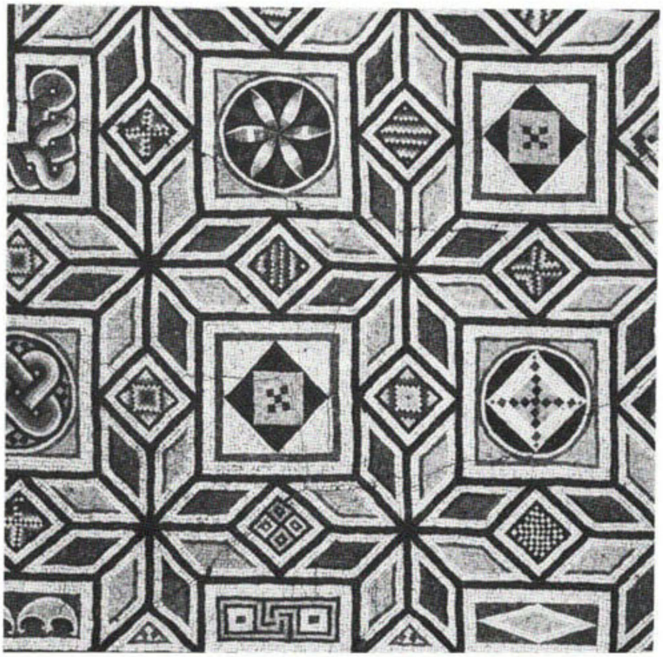
1. Nea Paphos, Pyrame et Thisbé


ΠΑΡΘΕΝΟΠΗ
ΜΗΤΙΟΧΟC

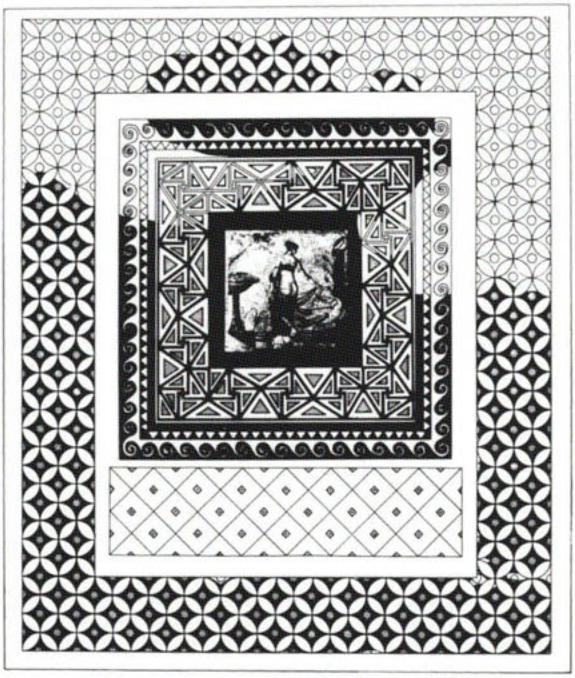
2. Antioche, Métiochos et Parthénopé


ΝΕΙΚΟΣΤΡΑ
ΤΟΣ ΑΙΓΑΙΟΣ

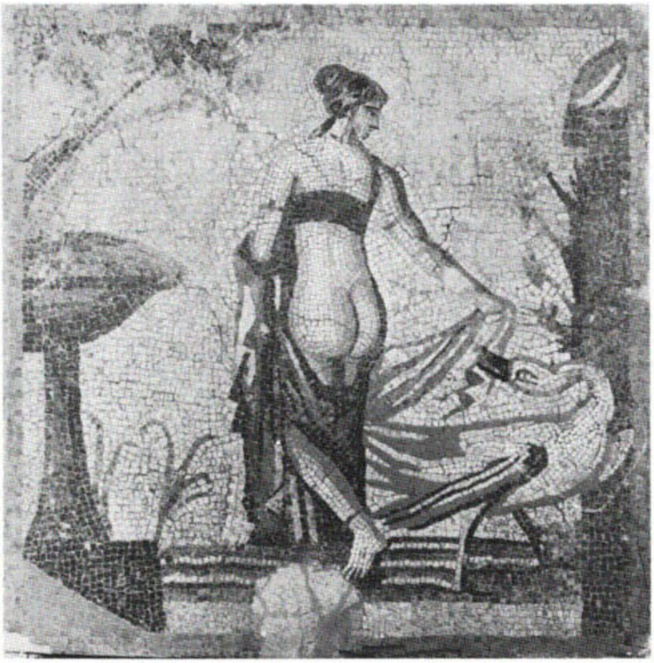
1. Antioche, buste de Nikostratos



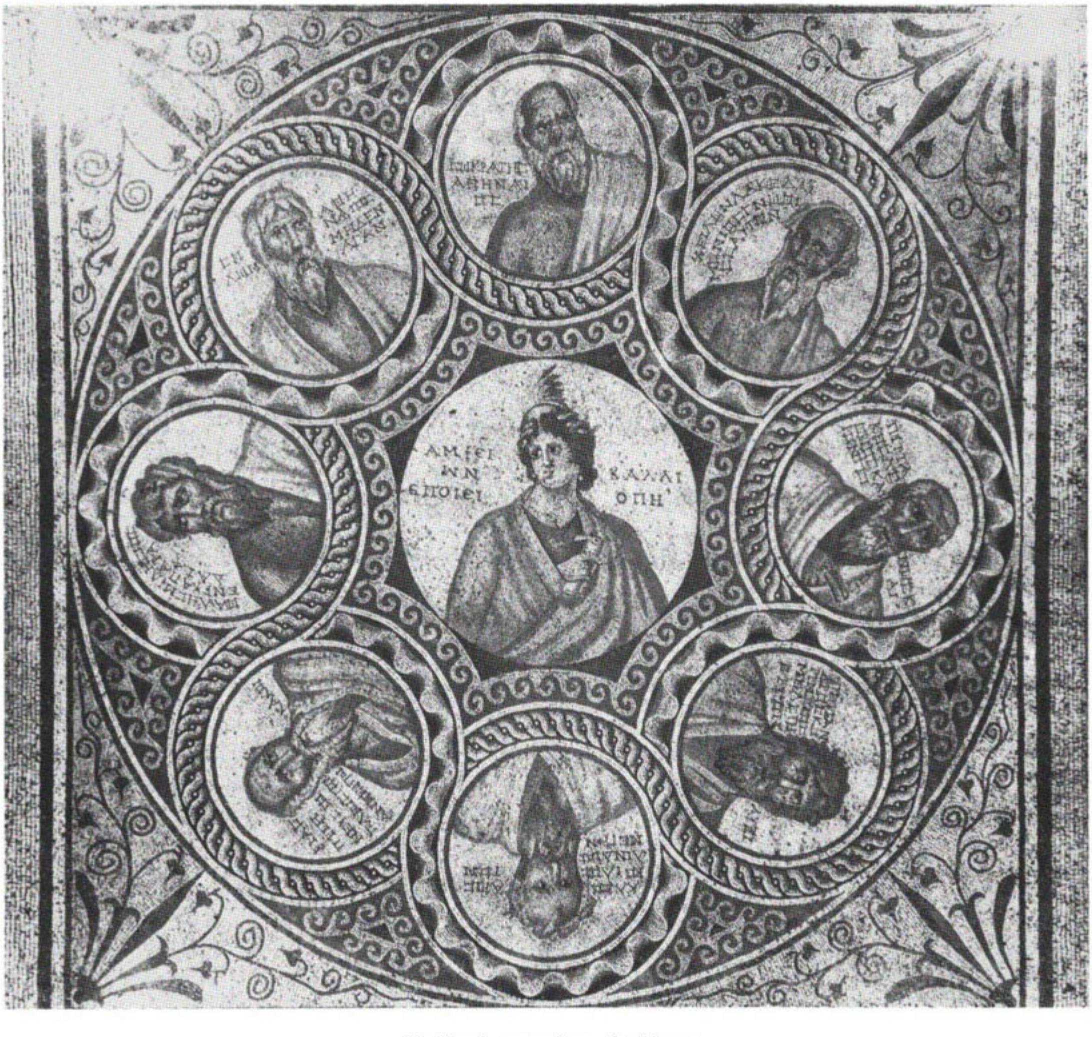
2. Antioche, motif géométrique



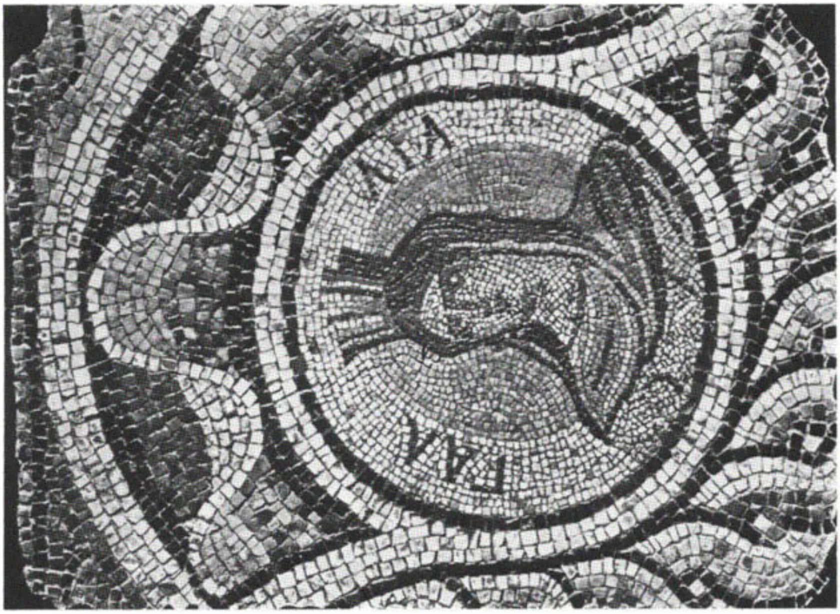
1. Palaipaphos, Léda et le cygne



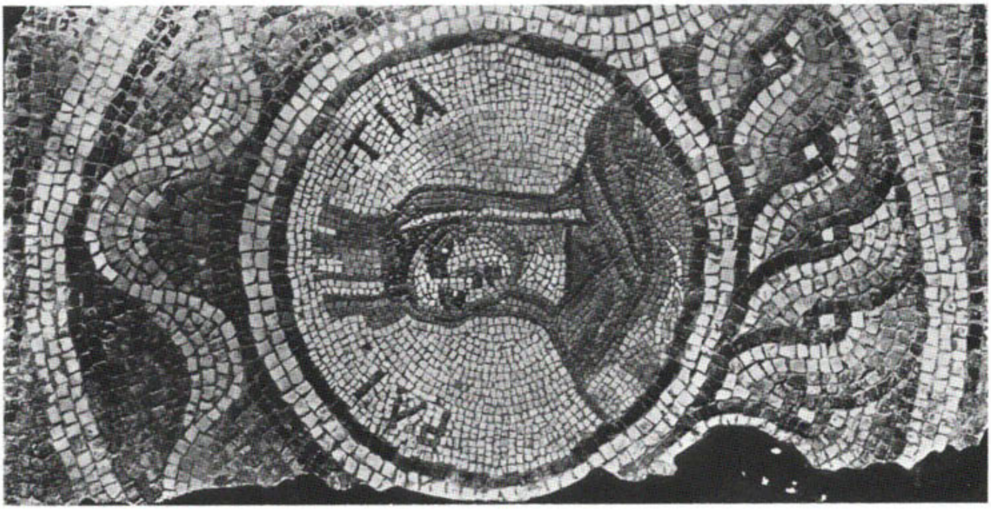
2. Palaipaphos, Léda



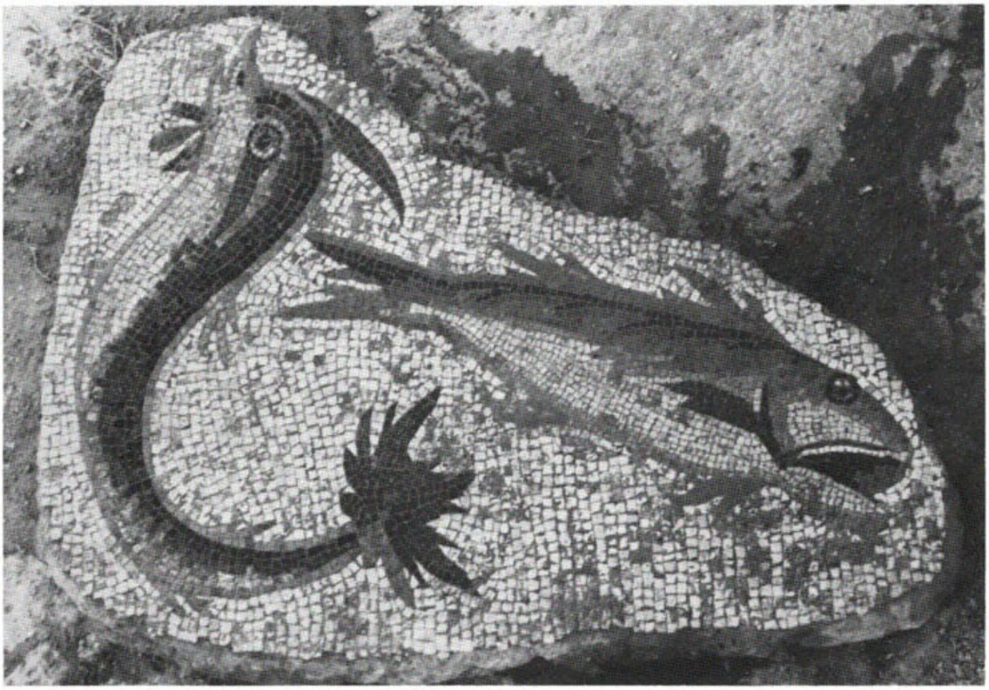
Baalbeck, mosaïque des Sages



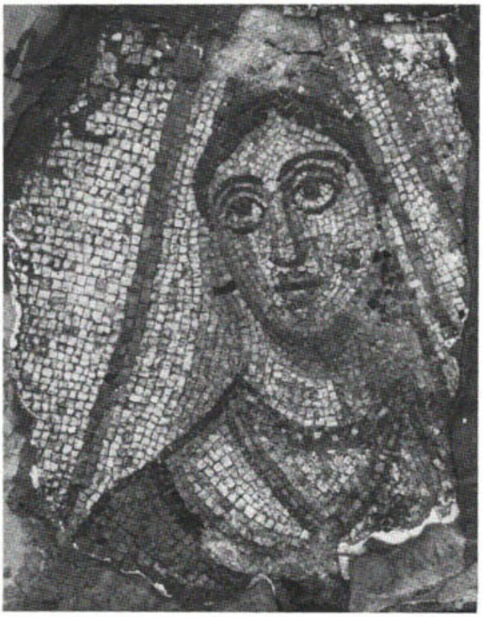
1. Balqis, mosaïque des Provinces



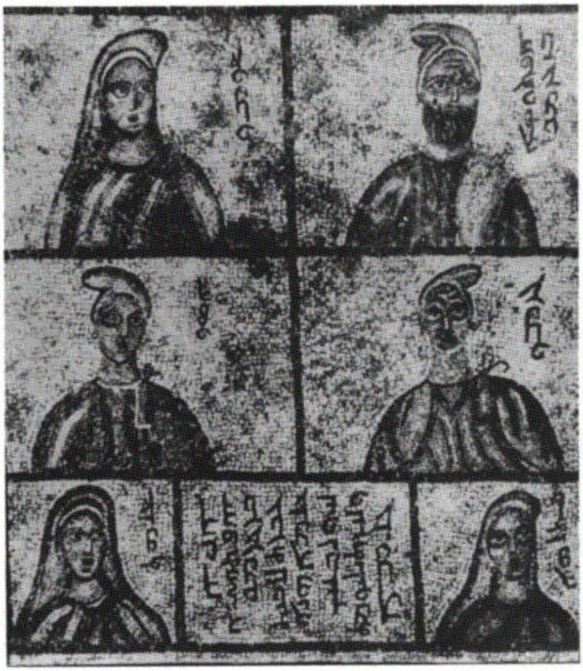
2. Balqis, mosaïque des Provinces



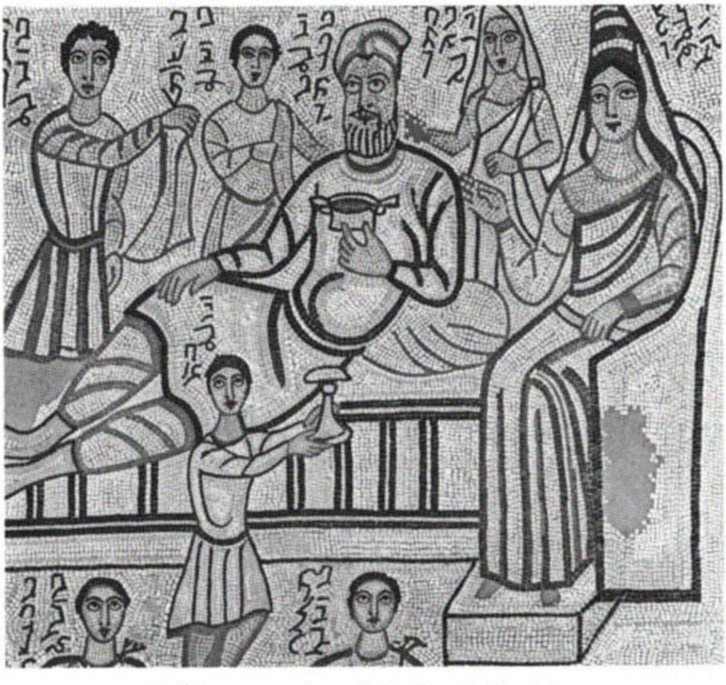
1. Balqis, poissons



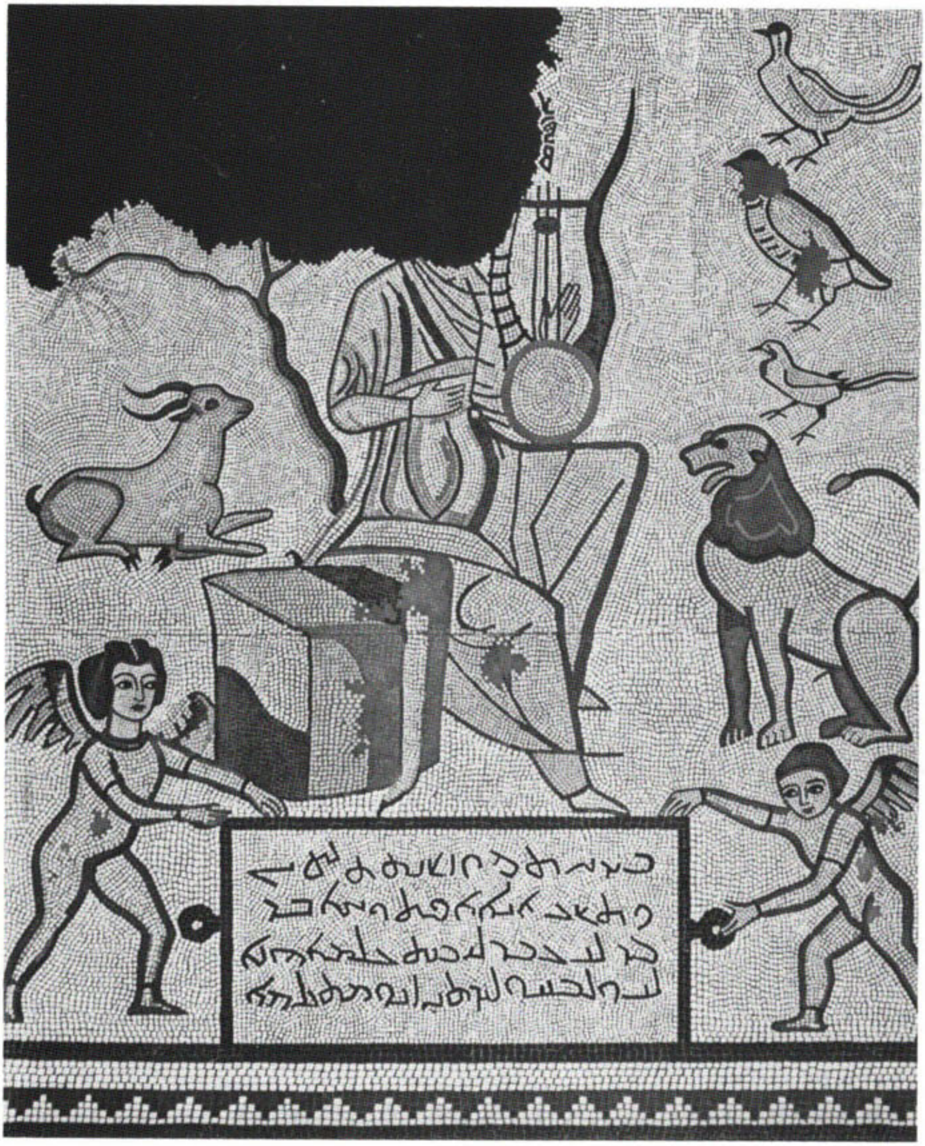
2. Balqis, tête de femme



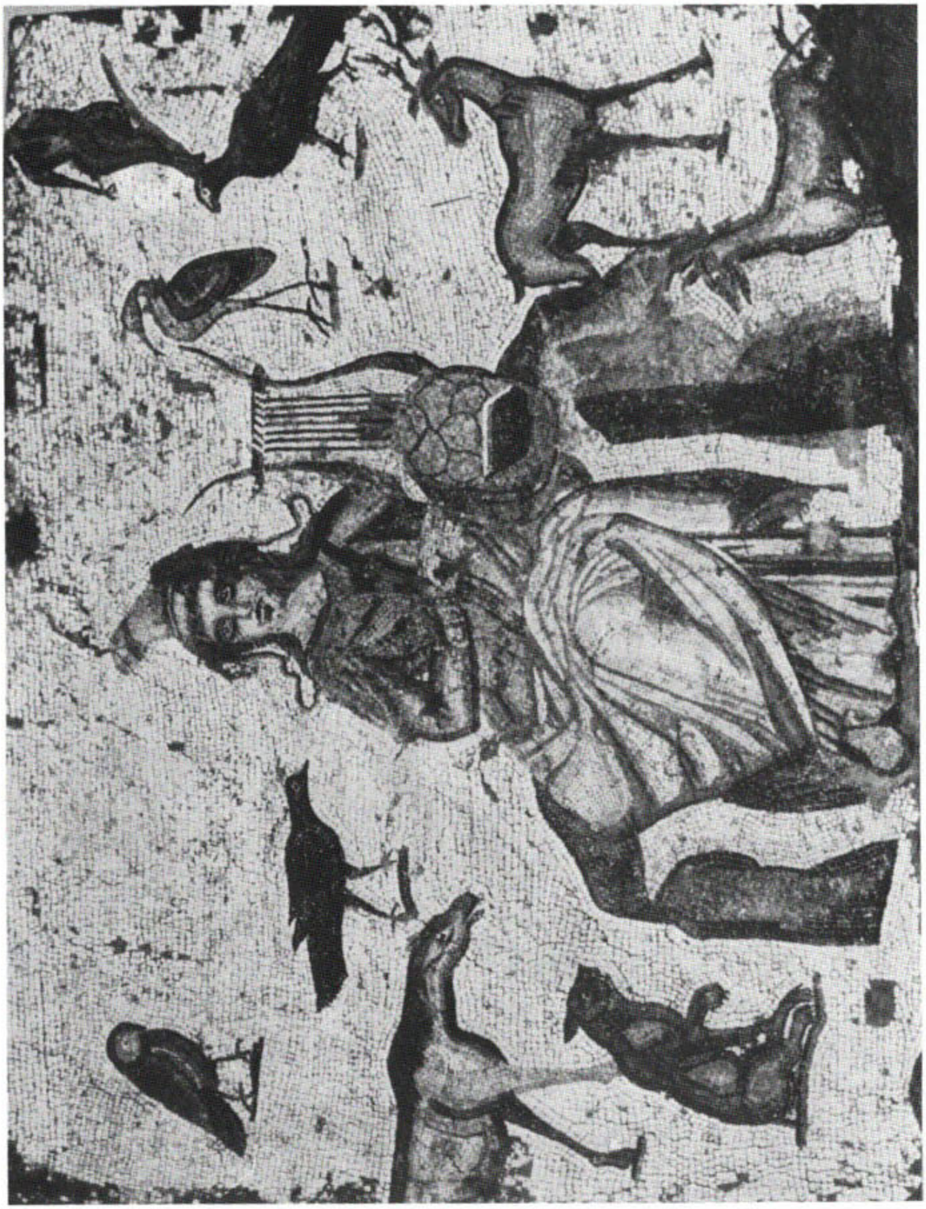
1. Édesse, mosaïque d'Aptuha



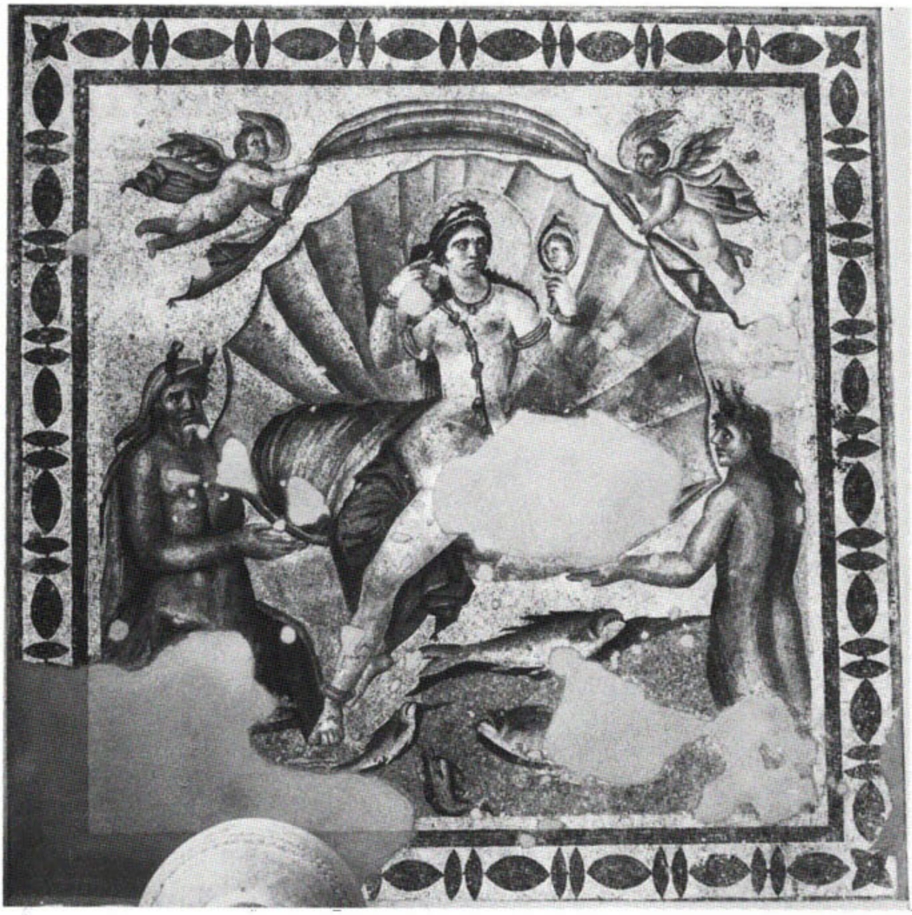
2. Édesse, mosaïque de la Couche funéraire



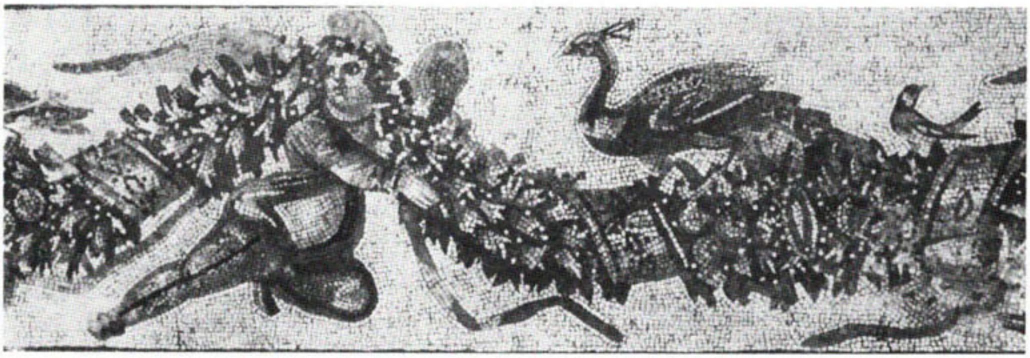
Édesse, Orphée



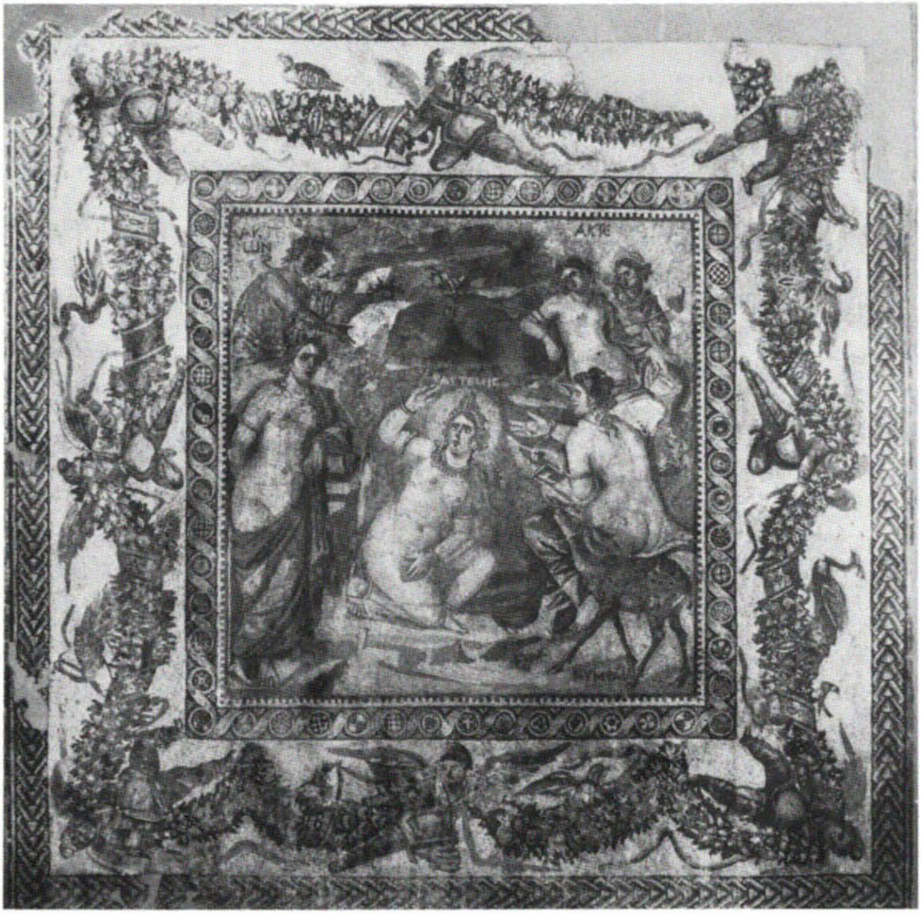
Adana, Orphée



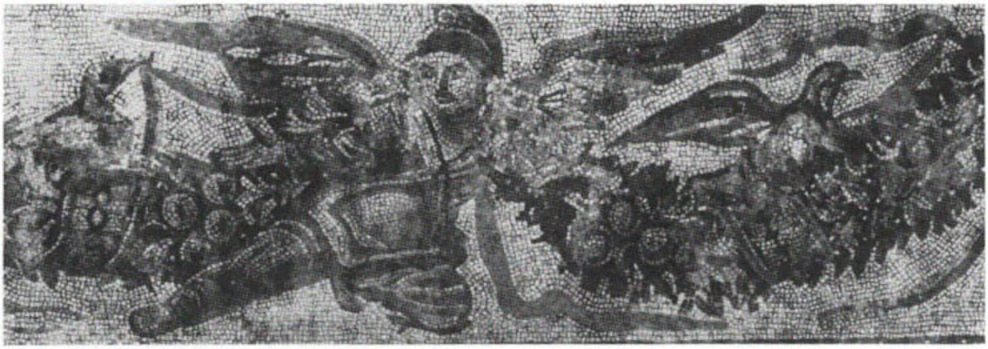
1. Shahba, Vénus marine



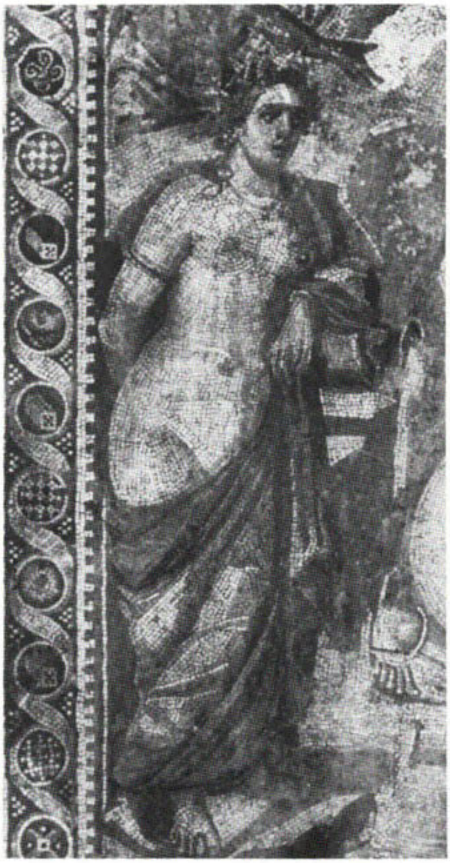
2. Shahba, Artémis au bain, encadrement



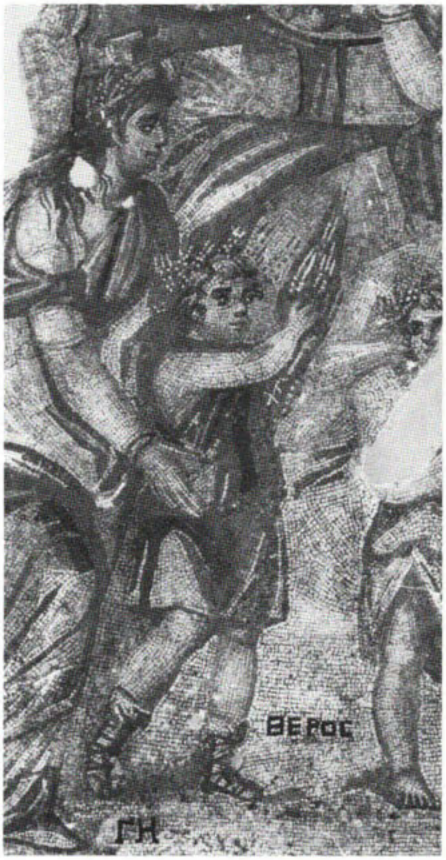
1. Shahba, Artémis au bain



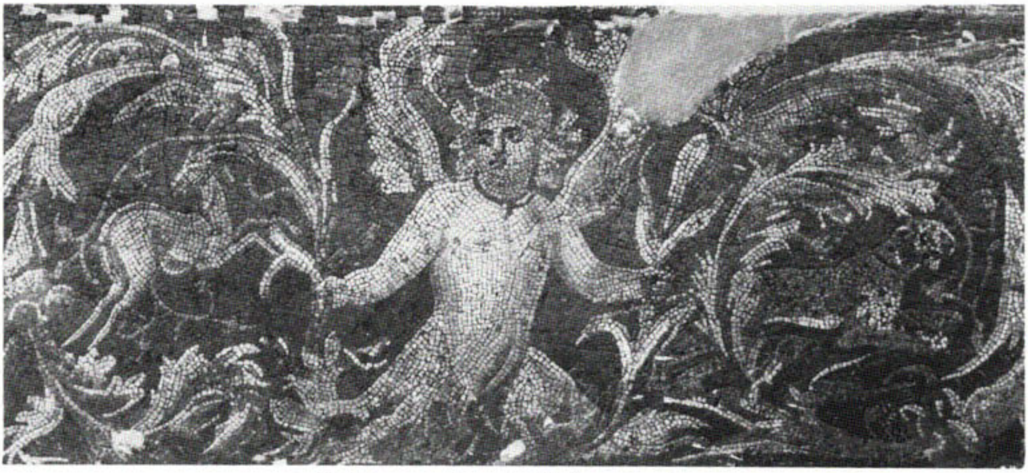
2. Shahba, Artémis au bain, encadrement



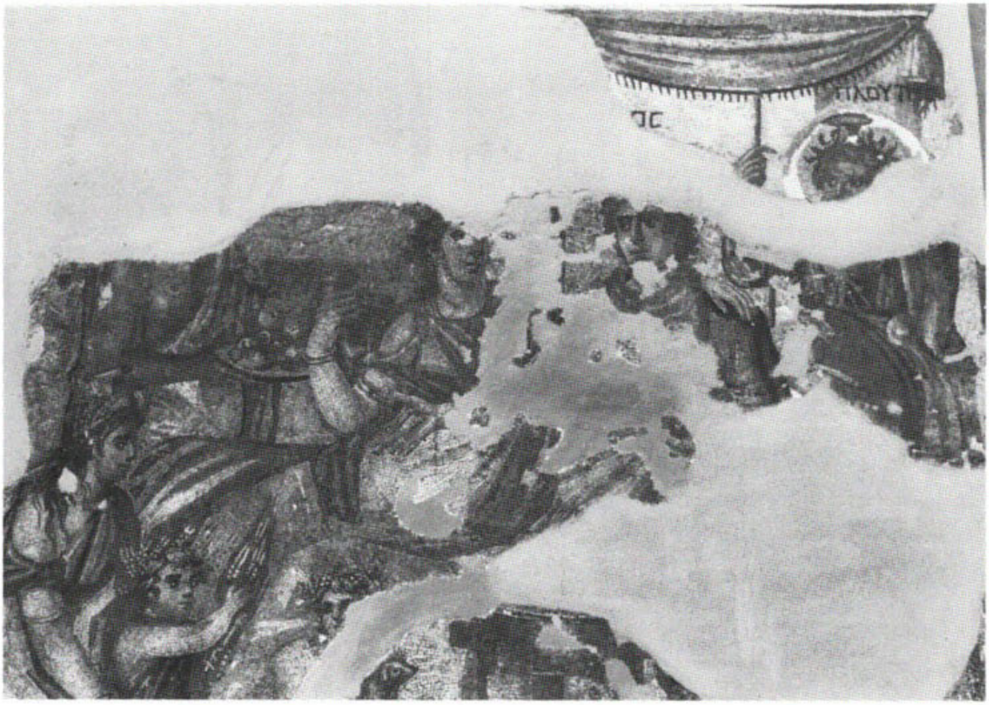
1. Shahba, Artémis au bain, détail



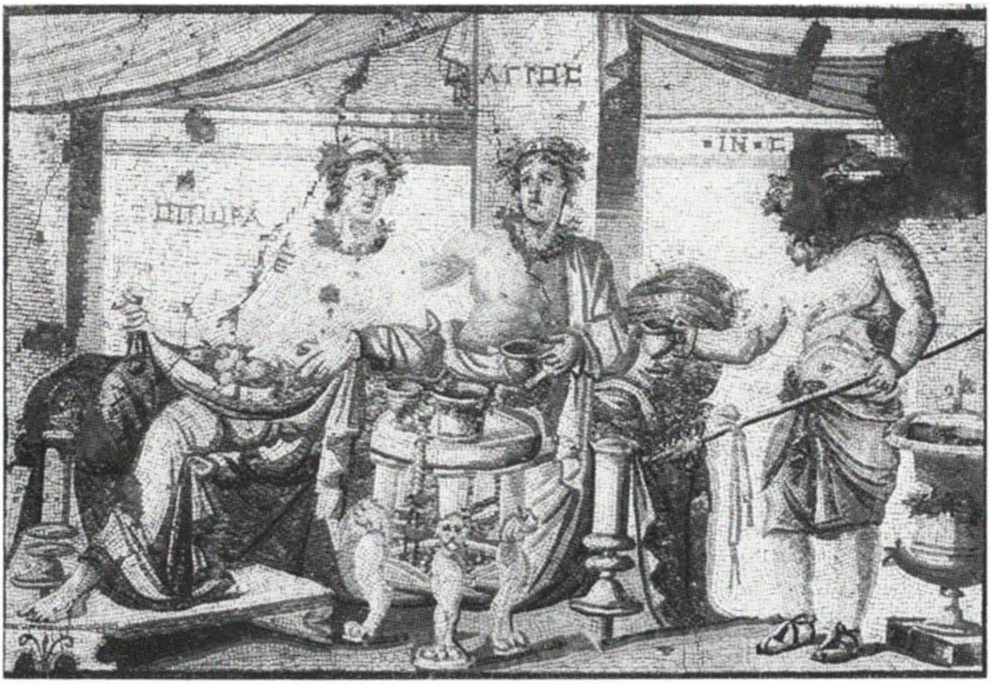
2. Shahba, mosaïque de Ploûtos, détail



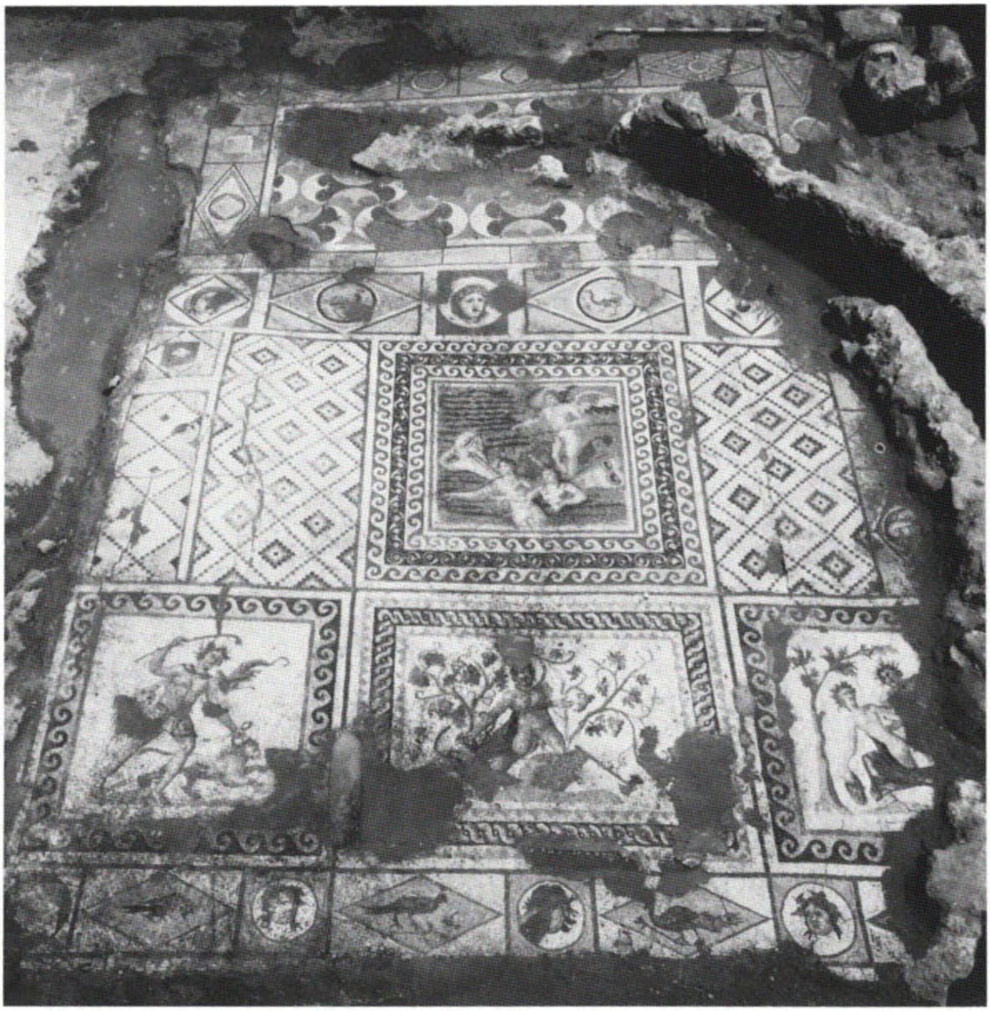
3. Shahba, mosaïque de Ploûtos, encadrement



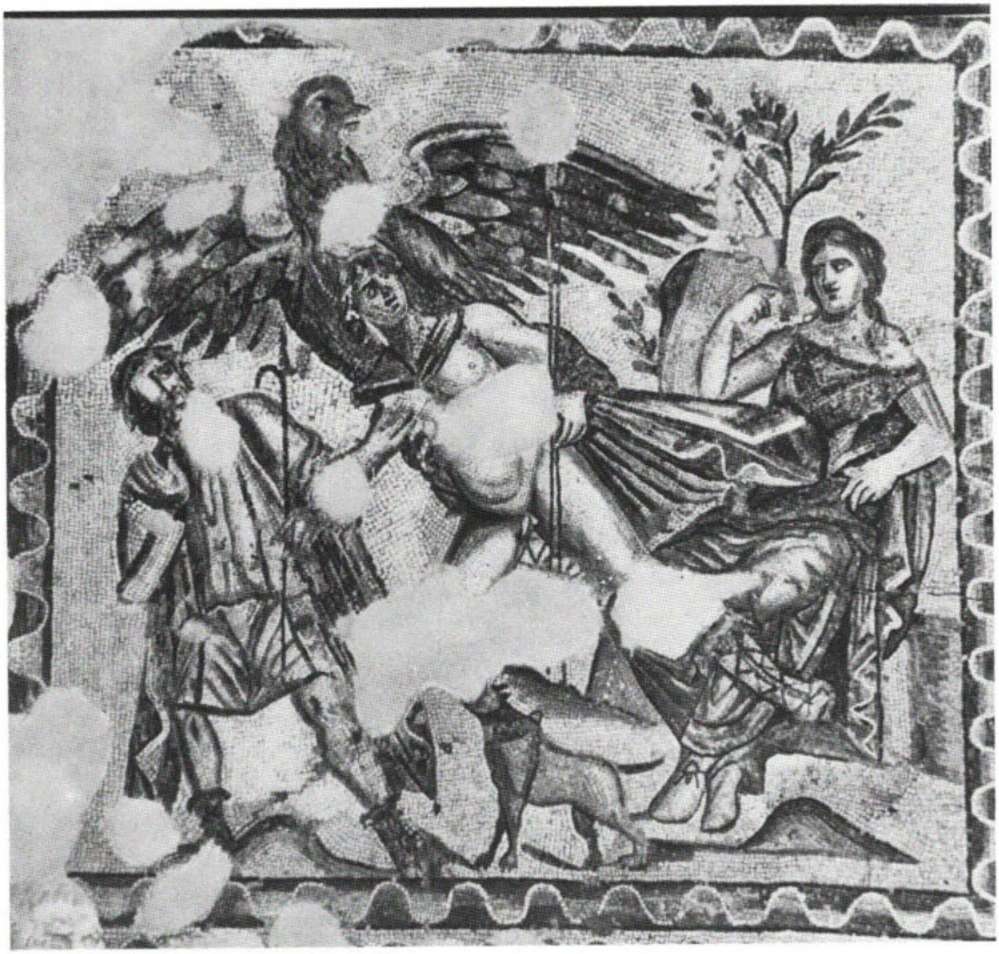
1. Shahba, mosaïque de Ploûtos


ΑΓΡΟΣ
ΟΠΩΡΑ
ΙΝ

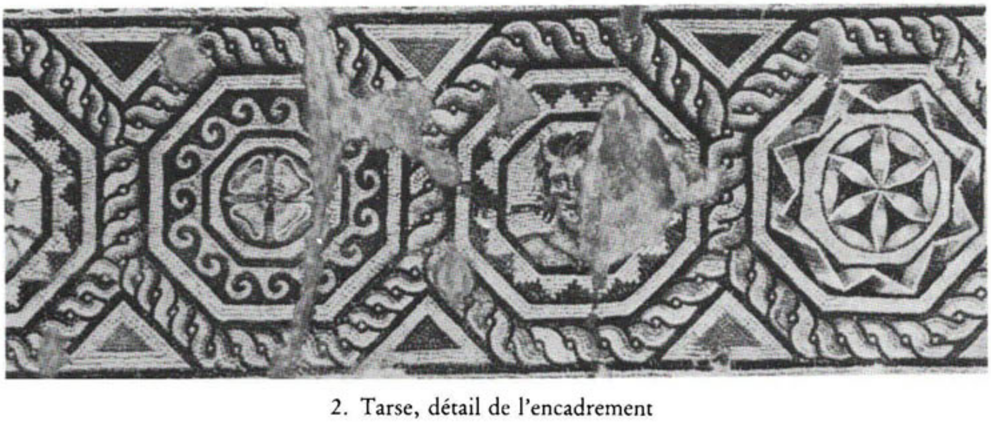
2. Antioche, Agros et Opora



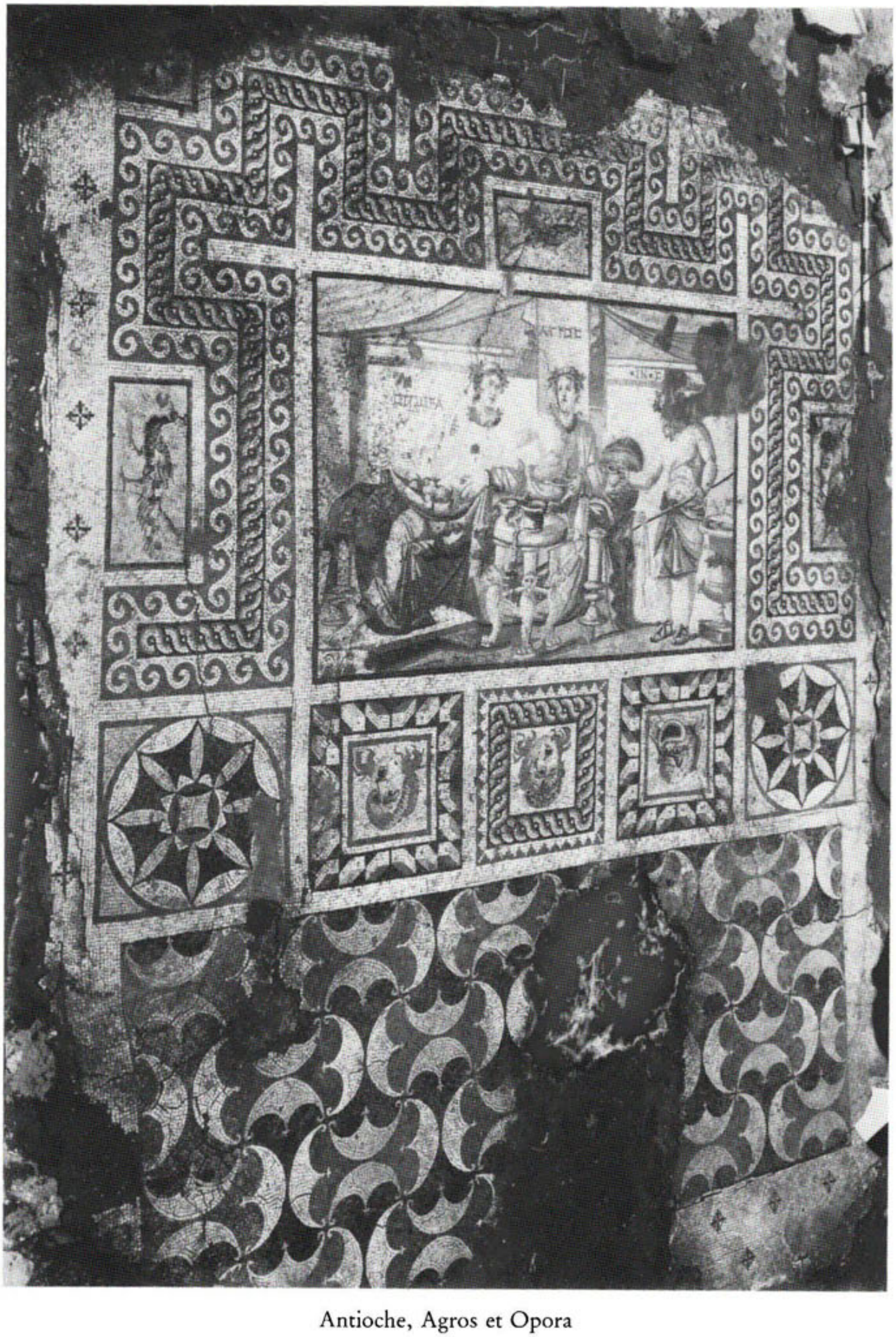
Antioche, Bateau des Psychés



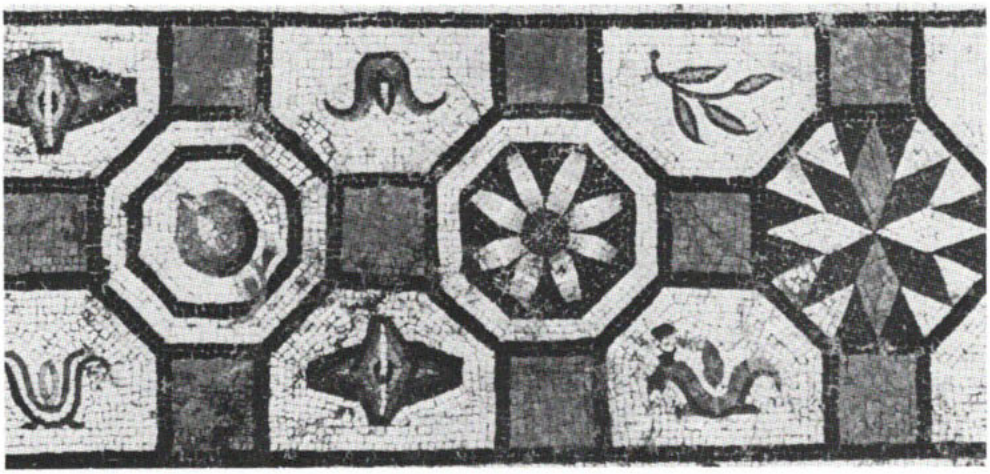
1. Tarse, enlèvement de Ganymède



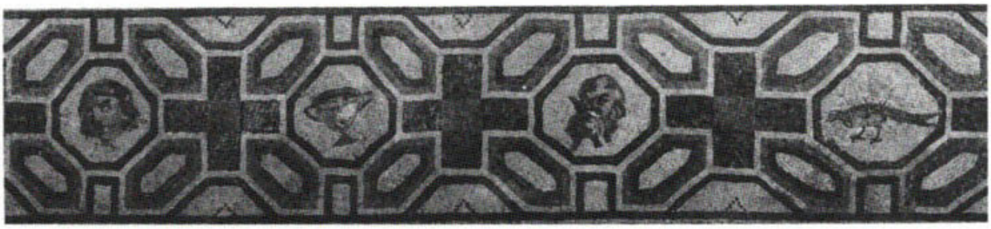
2. Tarse, détail de l'encadrement



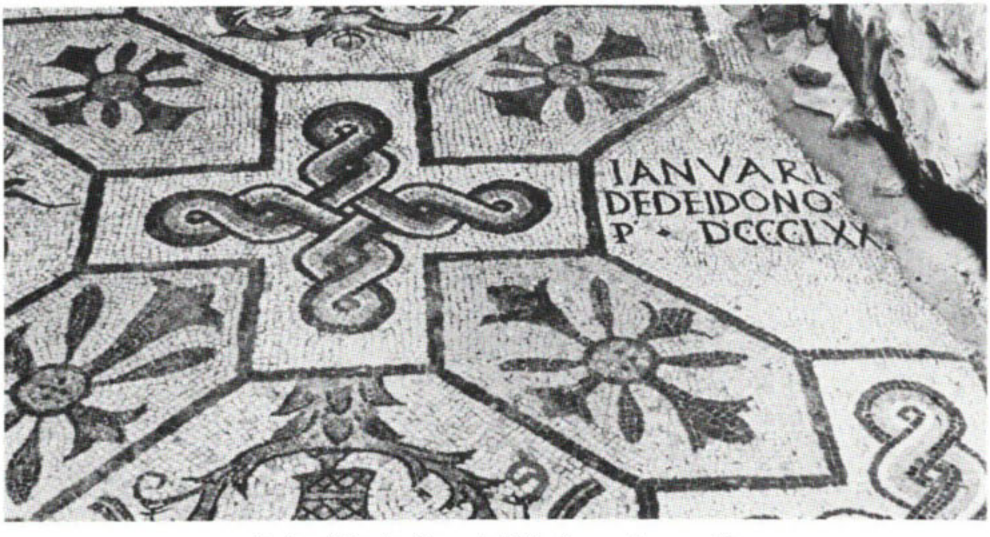
Antioche, Agros et Opora



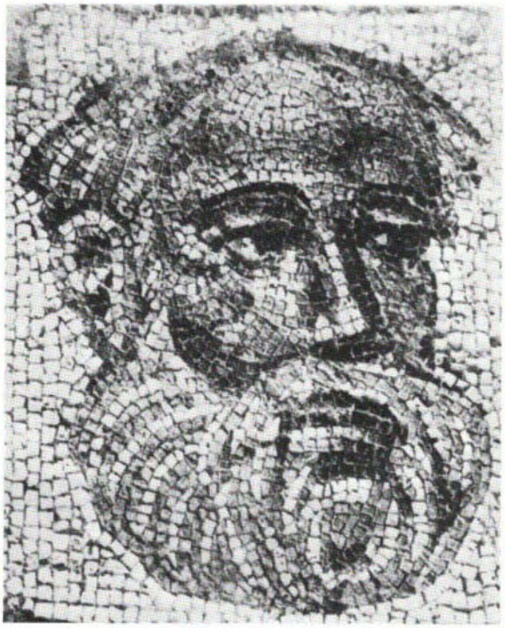
1. Adana, motif d'octogones



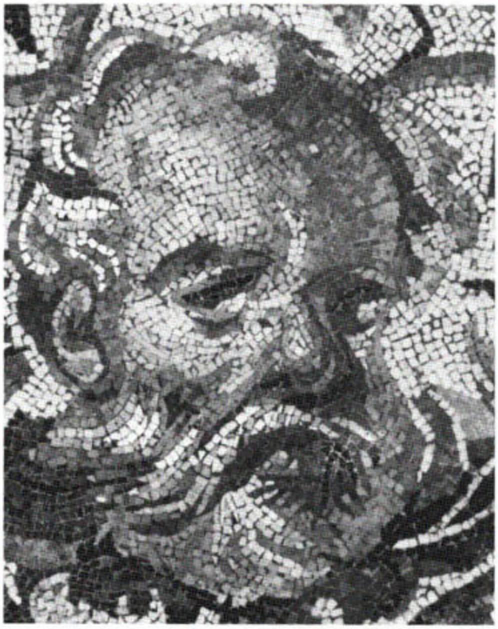
2. Nea Paphos, octogones et croix


IANVARI
DEDEIDONO
P · DCCCLXX

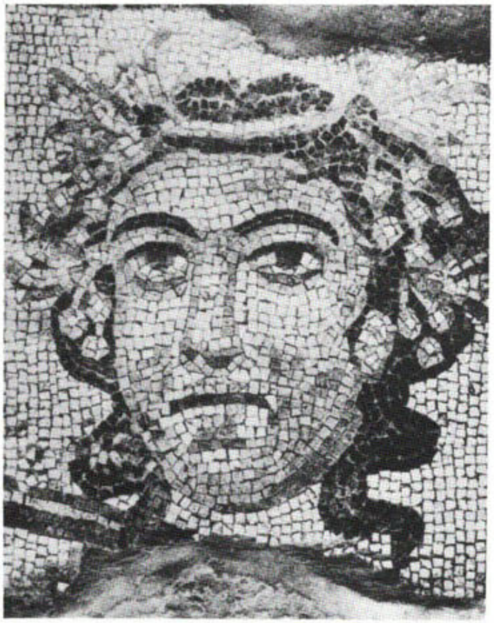
3. Aquileia, basilique de Théodore, même motif



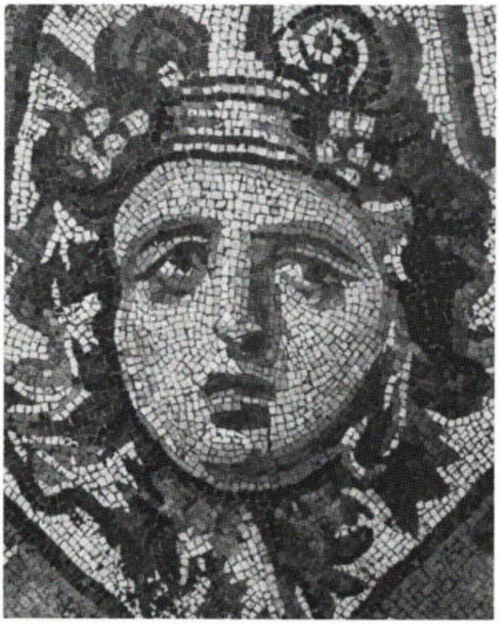
1. Bichâpour, tête de vieillard



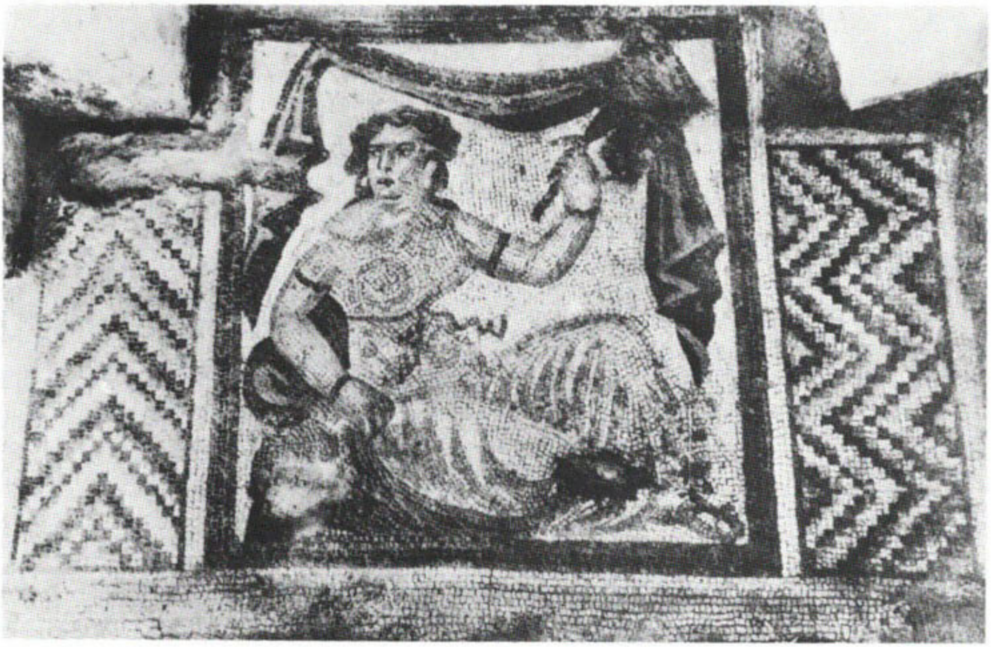
2. Shahba, mosaïque d'Ariane, masque feuillu



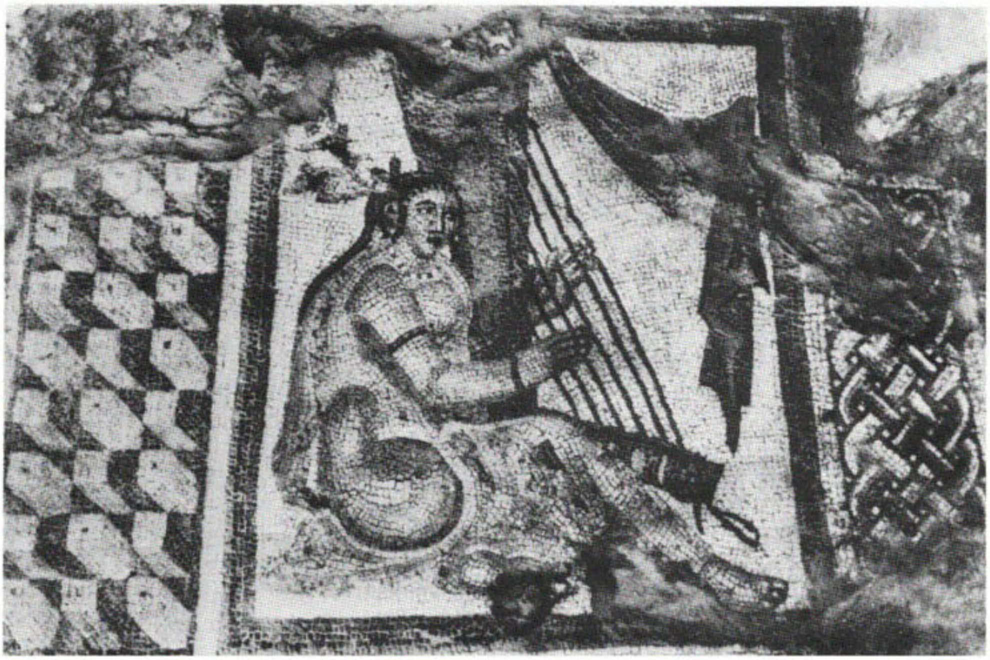
3. Bichâpour, tête féminine



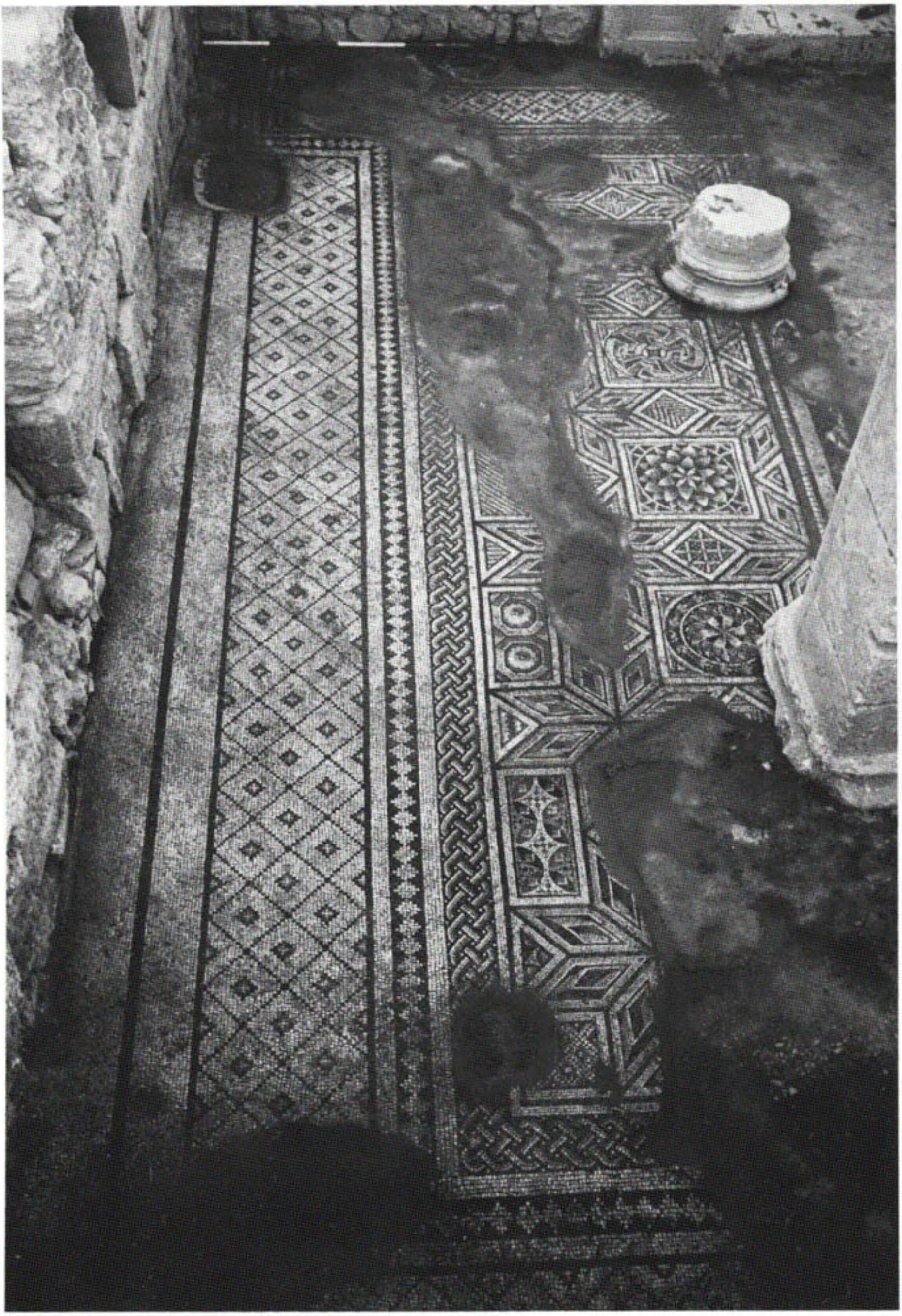
4. Shahba, mosaïque d'Ariane, masque feuillu



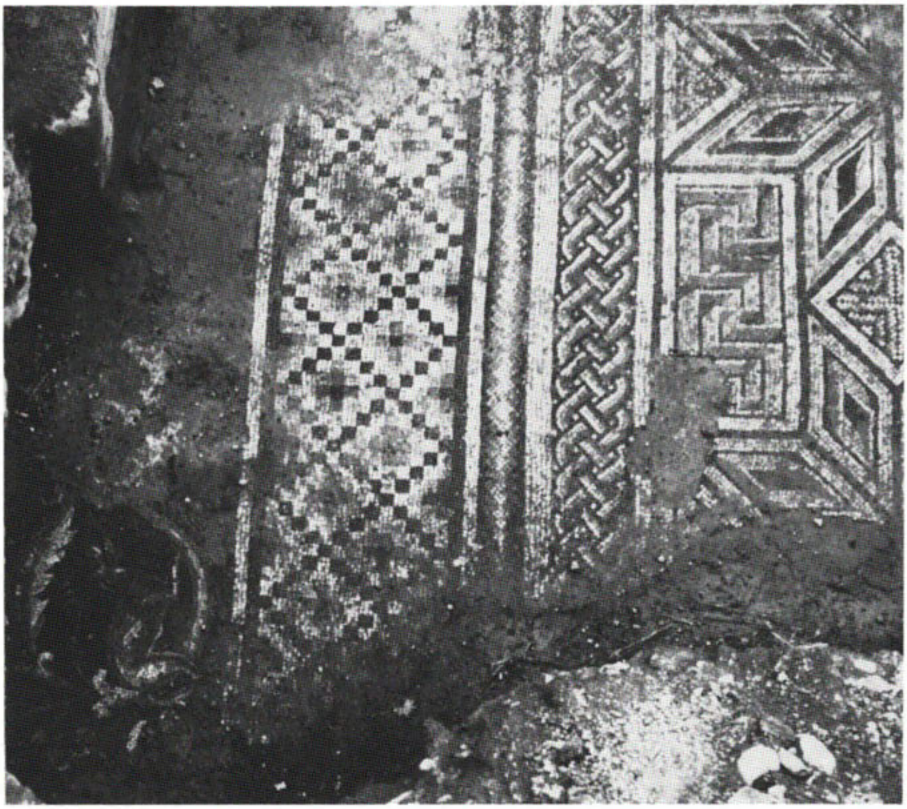
1. Bichâpour, femme accoudée



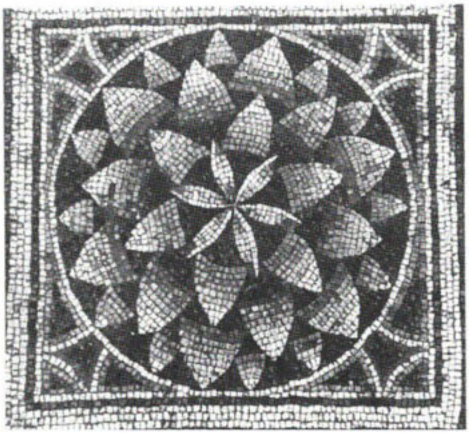
2. Bichâpour, joueuse de luth



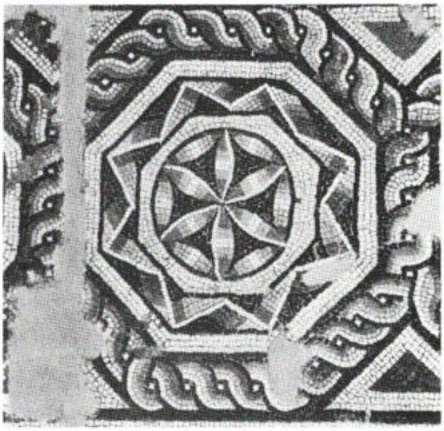
Apamée, maison aux colonnes bilobées



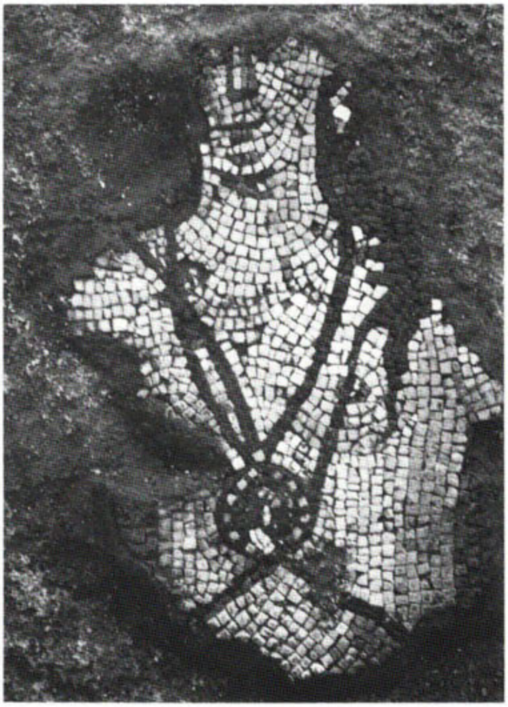
1. Apamée, bandeau arc-en-ciel



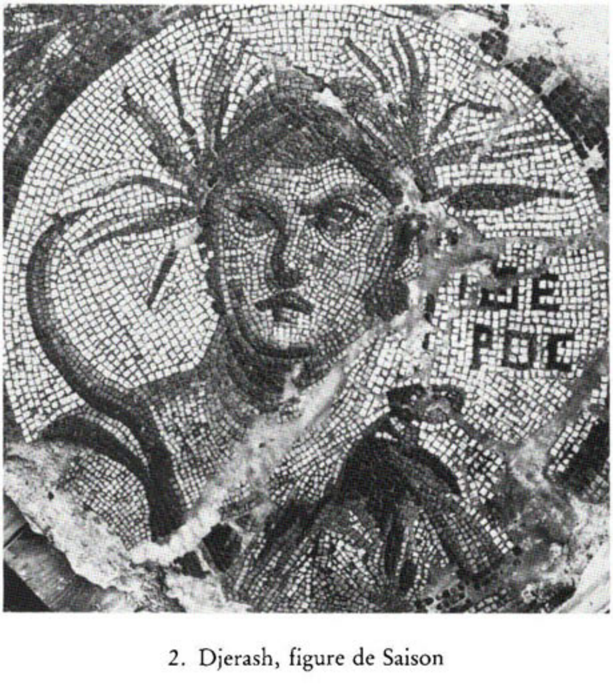
2. Apamée, rosace



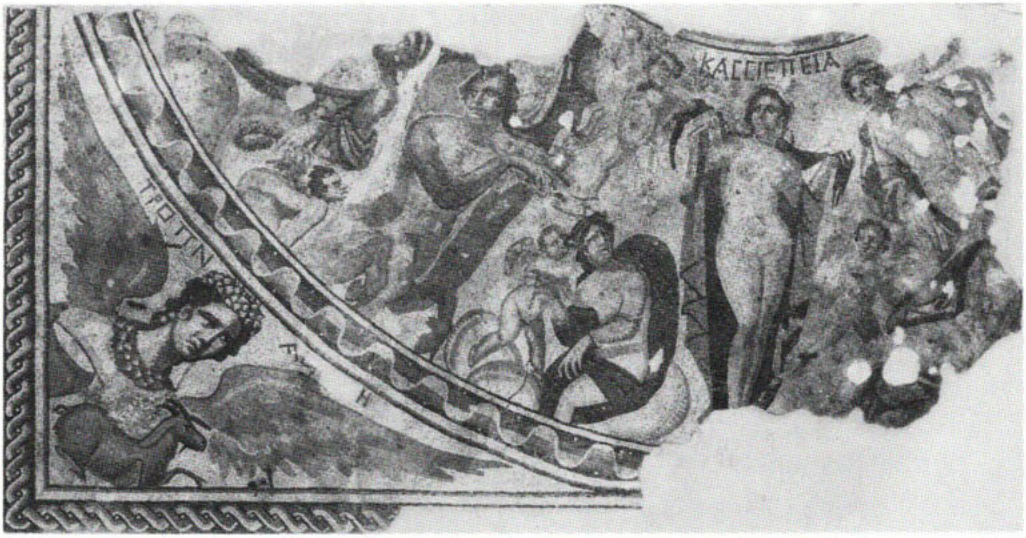
3. Tarse, rosace



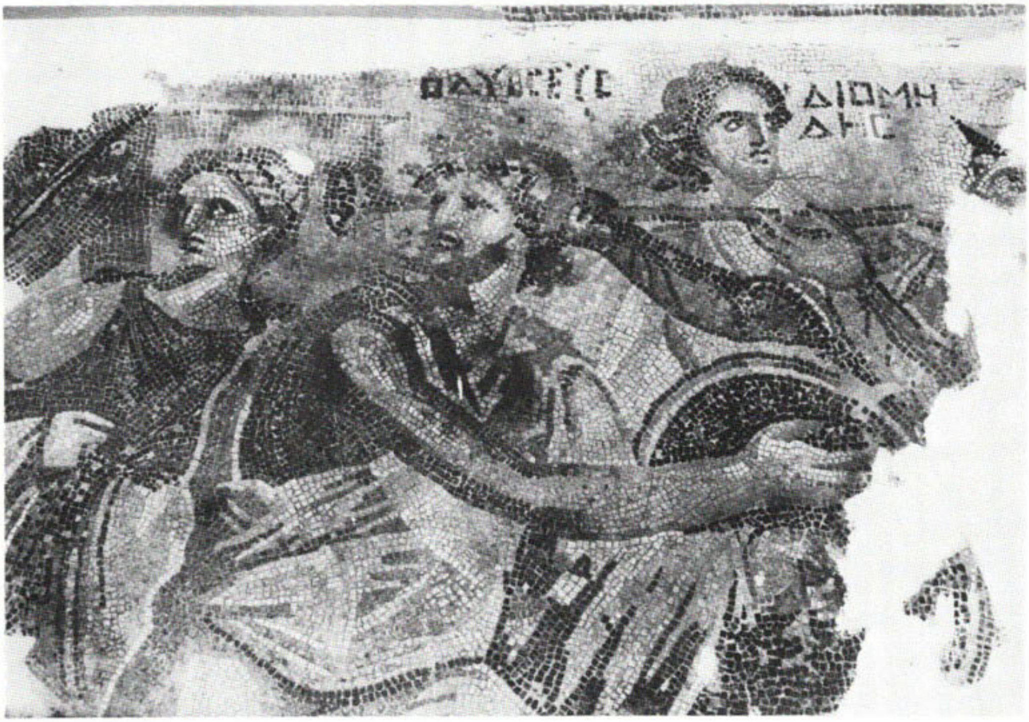
1. Apamée, Aphrodite (?)



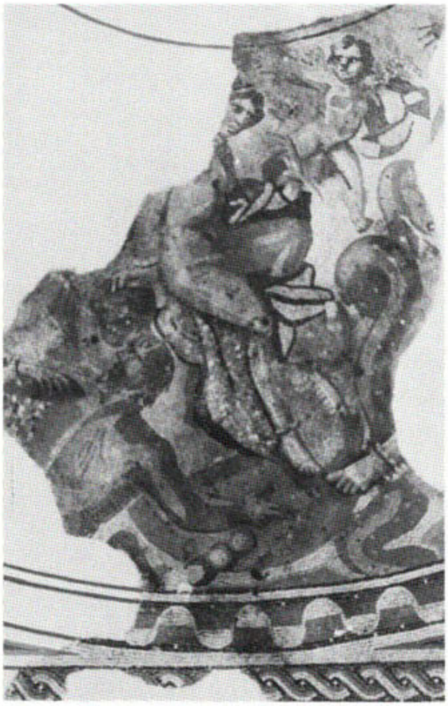
2. Djerash, figure de Saison


ΚΑϹϹΙΕΠΕΙΑ

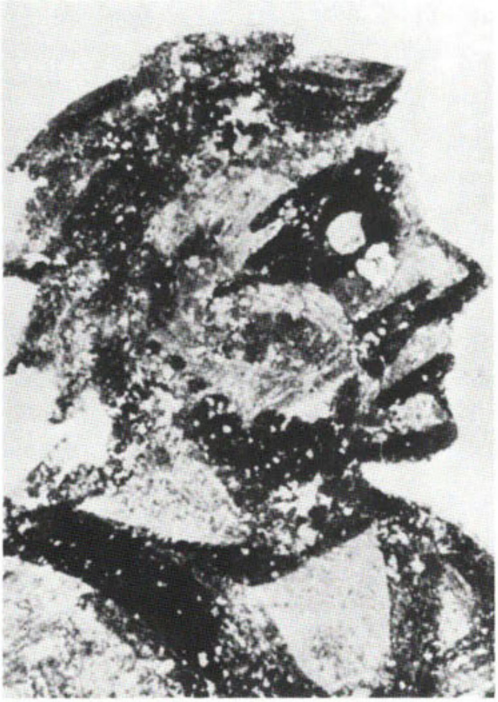
1. Palmyre, mosaïque de Cassiopée, détail



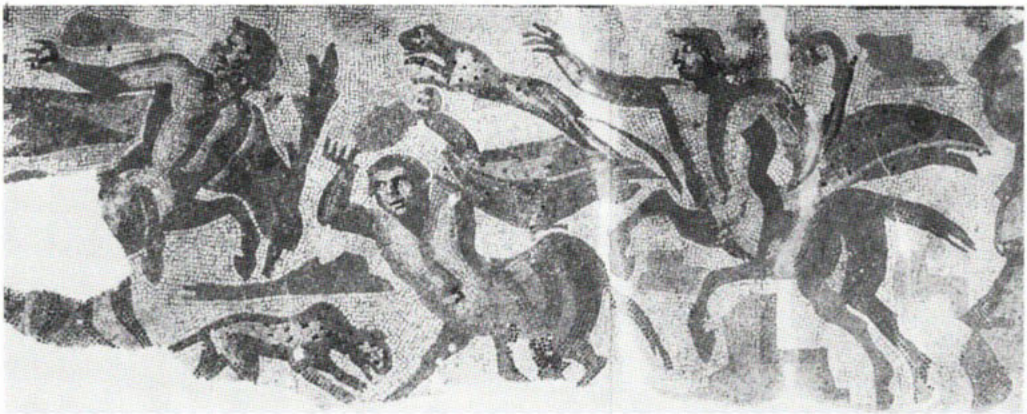
2. Palmyre, Achille chez Lycomède



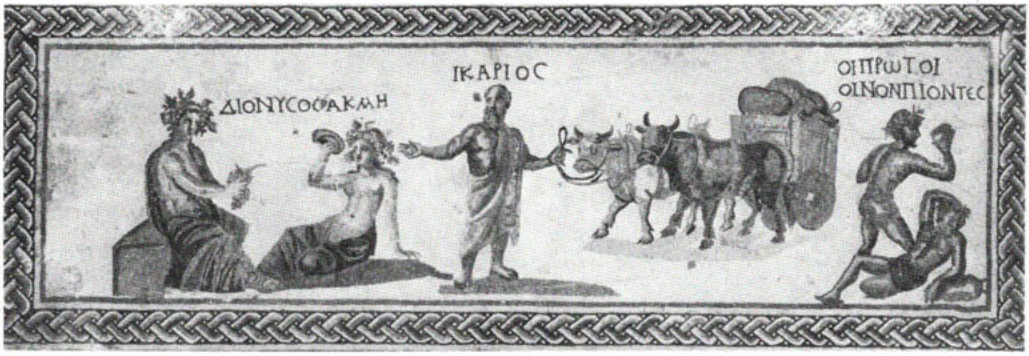
1. Palmyre, mosaïque de Cassiopée, détail



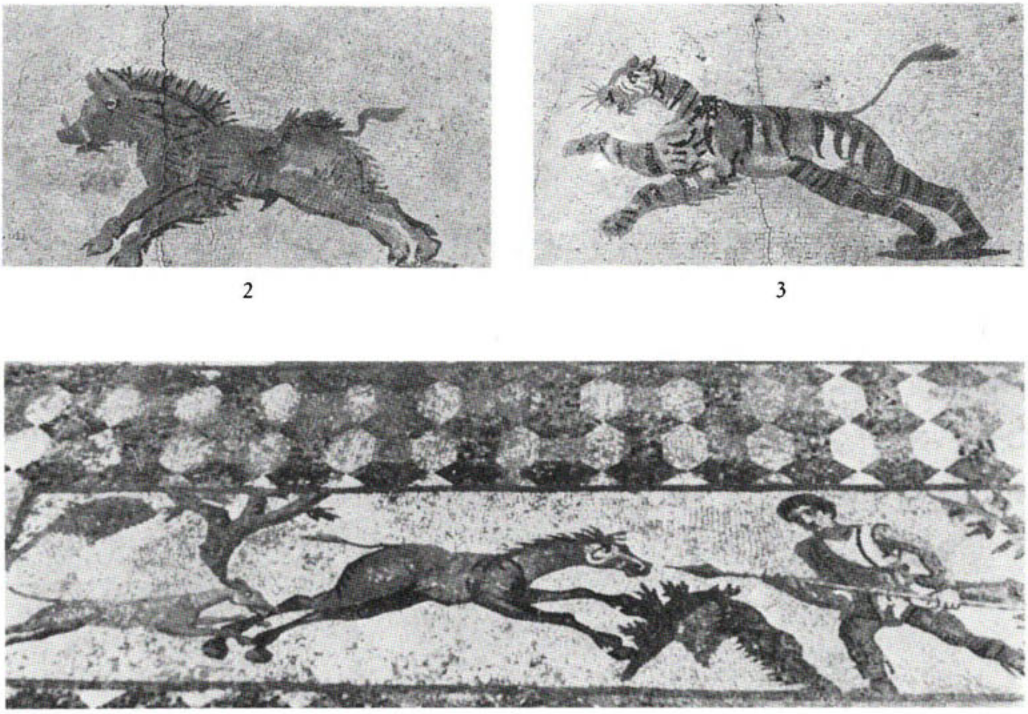
2. Rome, catacombe de Pierre et Marcellin



3. Palmyre, Centauromachie


ΔΙΟΝΥϹΟϹ ΑΚΜΗ
ΙΚΑΡΙΟϹ
ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ
ΟΙΝΟΝ ΠΙΟΝΤΕϹ

1. Nea Paphos, cycle de Dionysos

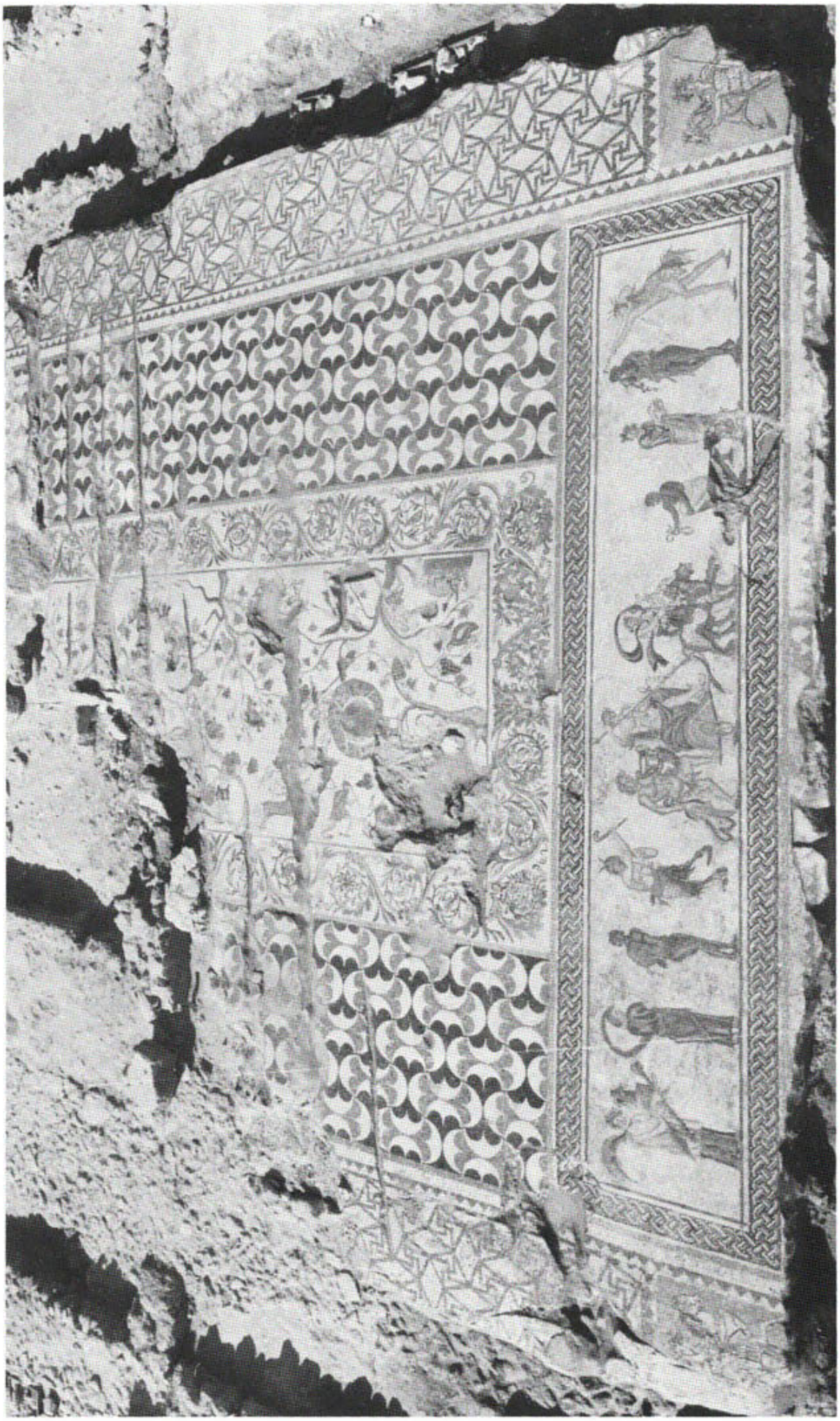


2

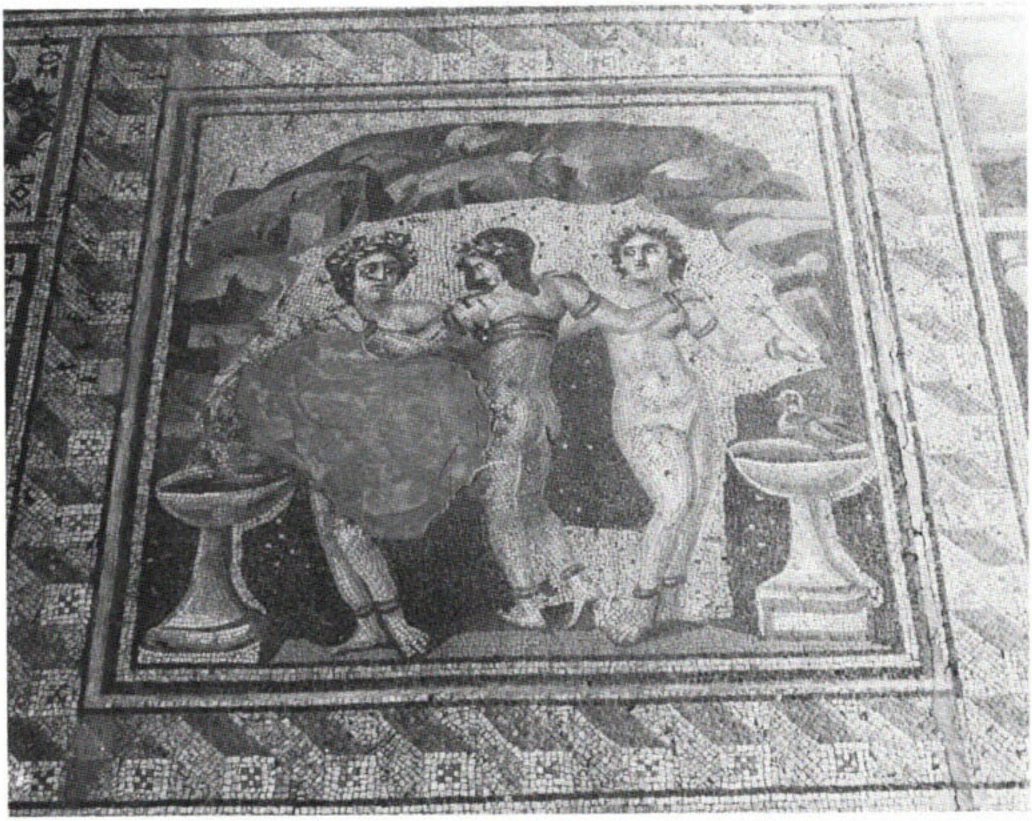
3

4

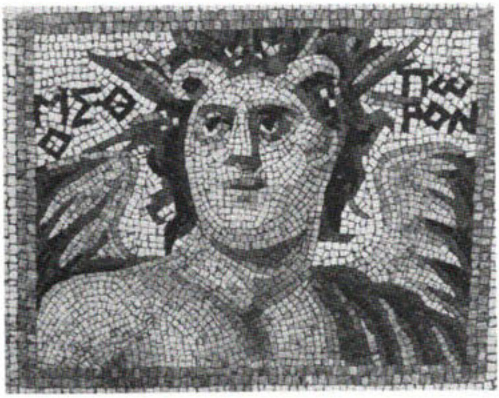
2–4. Nea Paphos, scènes de chasse



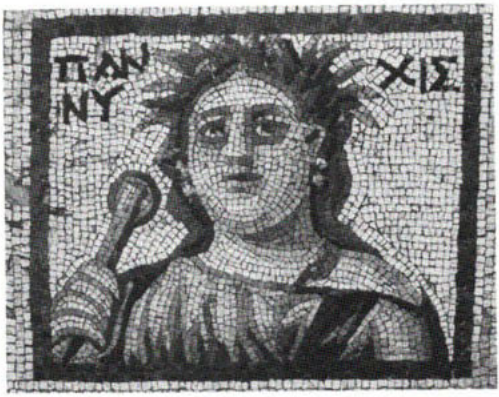
Nea Paphos, triomphe de Dionysos



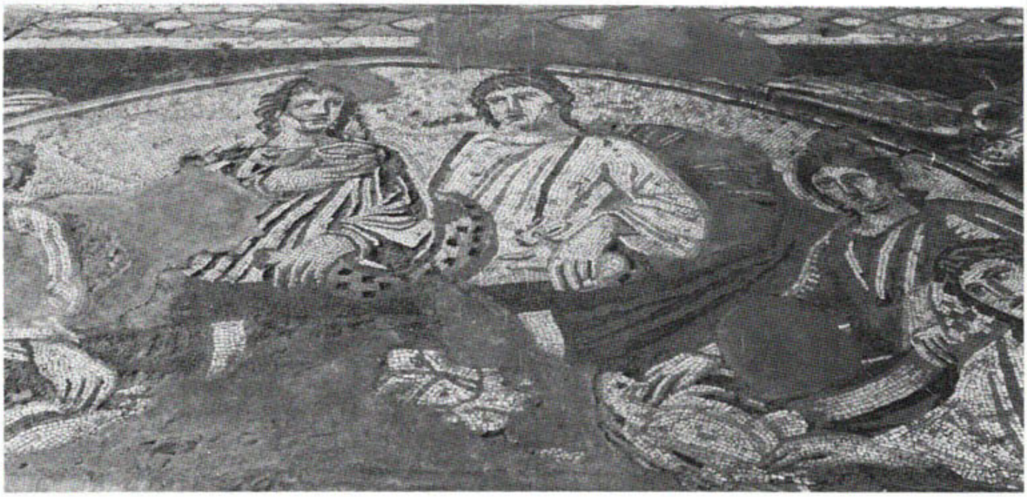
1. Shahba, les Grâces



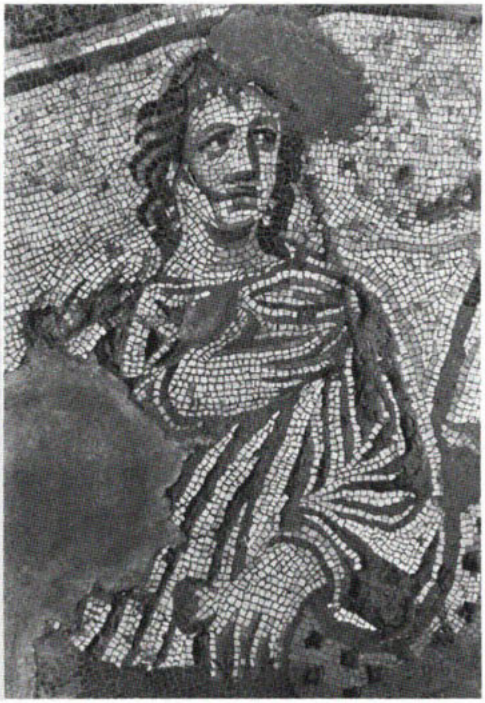
2. Shahba, les Grâces, encadrement



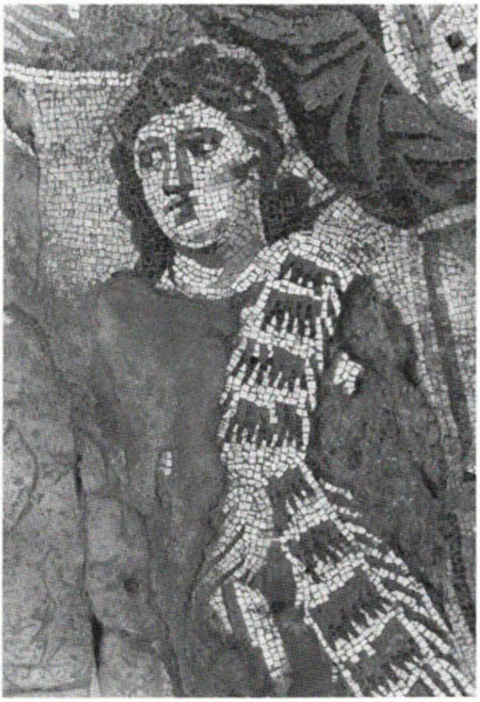
3. Shahba, les Grâces, encadrement



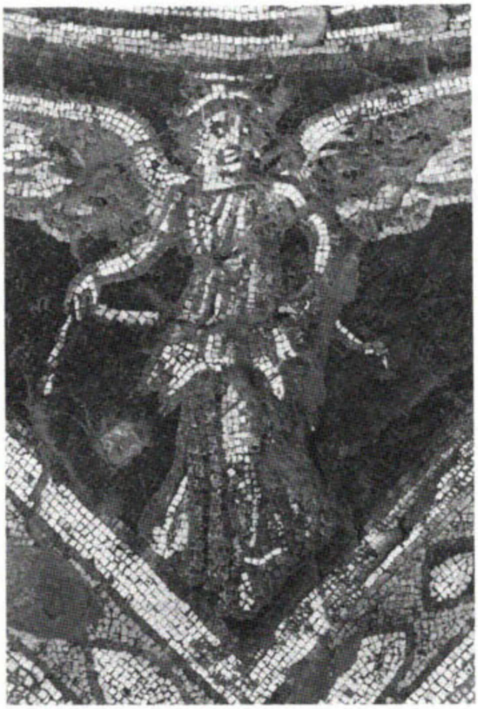
1. Shahba, Banquet



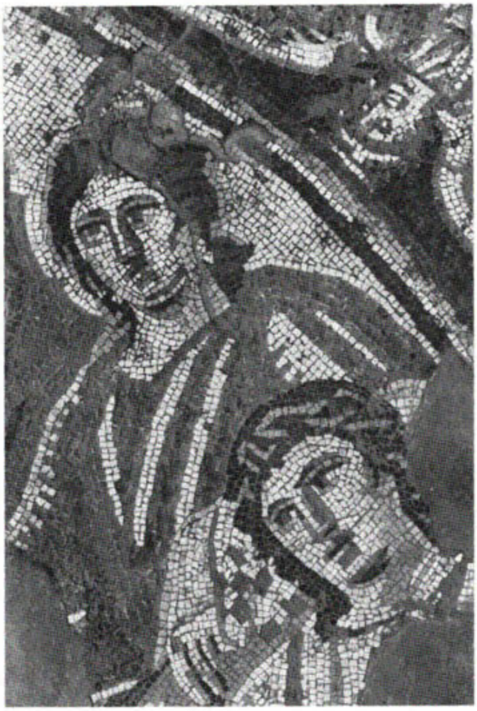
2. Shahba, Banquet, détail



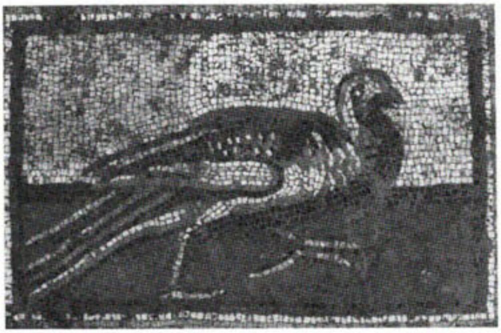
3. Shahba, Banquet, détail



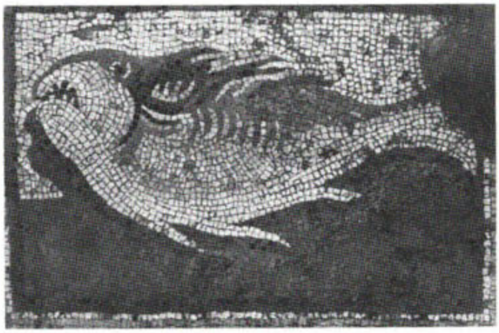
1



2

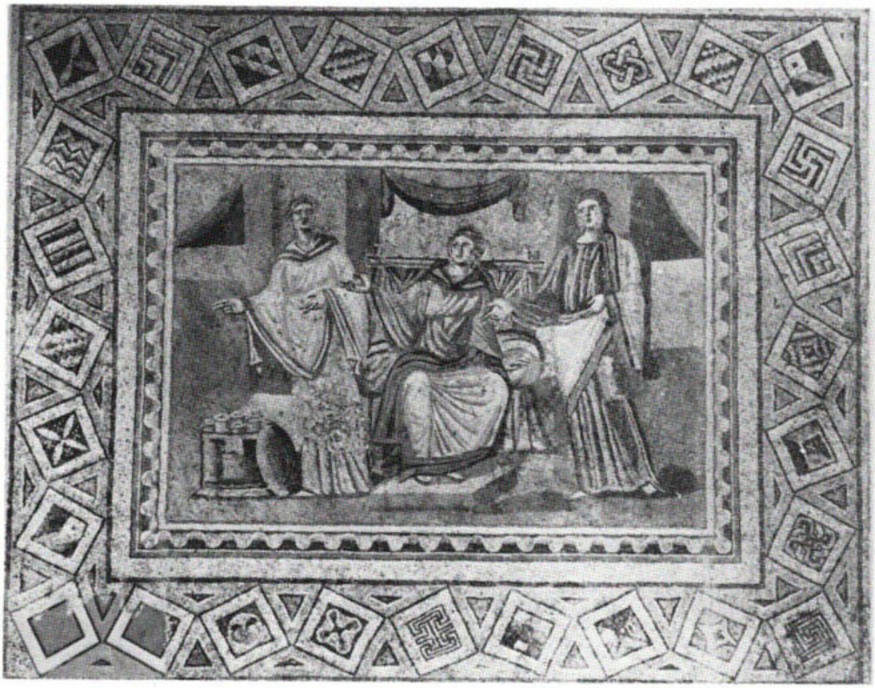


3

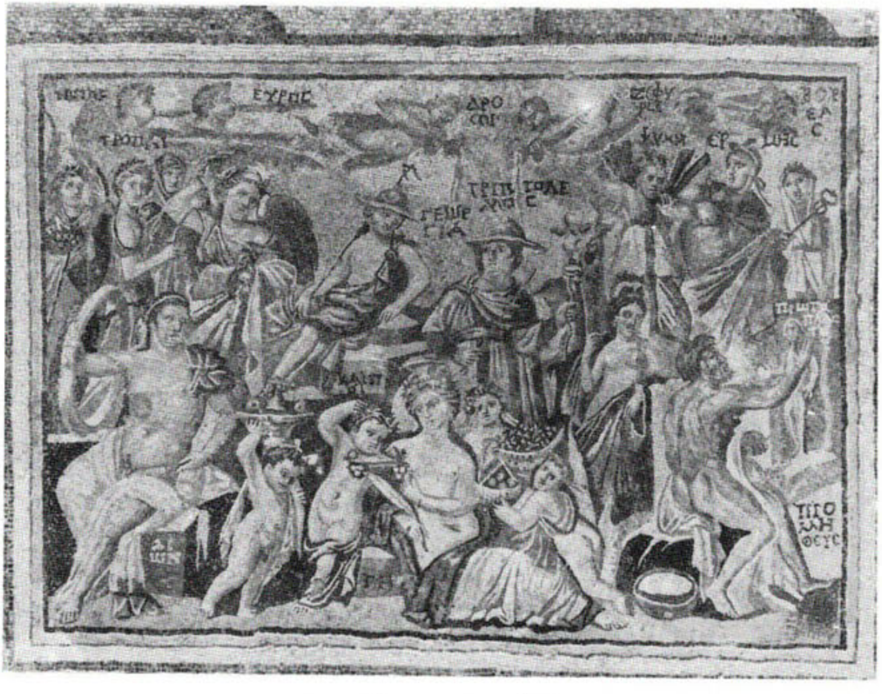


4

1–4. Shahba, Banquet, détails de l'encadrement



1. Shahba, mosaïque de Dikaiosyné


ΕΥΡΟϹ
ΔΡΟ
ϹΟΙ
ΒΟΡ
ΕΑ
Ϲ
ΤΡΙΠΤΟΛΕ
ΜΟϹ
ΓΕΩΡ
ΓΙΑ

2. Shahba, mosaïque d'Aion

cryptoportique du Palais de Dioclétien à Split (vers 305)[477]; ce même schéma apparaît quelques années plus tard à Aquileia, dans les basiliques nord et sud, construites par l'évêque Théodore[478] (pl. XXIII,3). C'est donc assez précisément du début du IVᵉ s. – éventuellement de la fin du IIIᵉ [479] – que l'on datera, à Chypre également, cette composition d'octogones et de croix et, partant, tout ce secteur de la maison; pareille datation à l'époque de la Tétrarchie n'est d'ailleurs pas du tout incompatible avec les résultats d'une analyse stylistique des différents panneaux.

S'il apparaît clairement de ce point de vue qu'au sein même du groupe des mosaïques de l'*atrium*, les quatre *emblemata* séparés ont été exécutés avec plus de soin et un souci plus attentif du détail réaliste que les silhouettes, assez sommaires, des scènes de chasse, il ne fait guère de doute cependant que toutes ces mosaïques sont rigoureusement contemporaines; l'on y reconnaîtra aisément, dans l'un et l'autre ensemble, la même construction tantôt massive, tantôt inorganique des figures, le même jeu artificiel et schématique des draperies, la même raideur des attitudes malgré la volonté de mouvement et, surtout, le même usage systématique et intensif du clair-obscur: c'est bien aussi à l'art de la Tétrarchie qu'appartiennent en propre tous ces caractères-là[480].

Les mosaïques du *tablinum* pourraient, en raison de leur traitement plus raffiné, appartenir, selon K. NICOLAOU, à une période quelque peu antérieure[481]; elles frappent indéniablement par une certaine surcharge décorative: abondance de rubans, envol d'écharpes et allongement maniériste des proportions. Ne pourrait-on voir là plutôt le signe d'une différence d'atelier? L'utilisation affirmée ici aussi du clair-obscur, sensible dans l'attelage de Dionysos particulièrement, l'absence totale de paysage – les personnages se détachent en effet isolées sur un fond blanc abstrait – me semblent exclure l'hypothèse d'une datation antérieure à la fin du IIIᵉ s. Une même indifférence pour les valeurs plastiques, combinée à un goût semblable des effets luministiques caractérisent précisément certaines figures contemporaines du Cimetière des Sᵗˢ Pierre et Marcellin à Rome[482]. L'ensemble de ces observations stylistiques tend donc en définitive à confirmer, pour tout le groupe des mosaïques de Nea Paphos, cette date à la fin du IIIe / début du IVes. que l'étude des compositions géométriques avait dès l'abord conduit à proposer[483].

---

[477] Sur le schéma des octogones et des croix et sur cette mosaïque en particulier: cf. D. LEVI, op. cit., pp. 412–413 et fig. 156; G. SALIES, loc. cit., p. 8 et fig. 2, 29 (*'Kreuzschema'*); A. KISS, Quelques mosaïques de Pannonie. Problèmes de style, dans: La mosaïque gréco-romaine, II, cit., pp. 212–213 et pl. LXXVI 1–3 (à propos d'un pavement de Sopianae-Pécs, la mosaïque de Nea Paphos est citée et celle de Split reproduite, à titre de comparaisons).

[478] D. LEVI, op. cit., p. 413; G. SALIES, loc. cit., p. 8; cf. surtout, en dernier lieu et précisément sur l'originalité de ce motif à Aquileia, M. MIRABELLA-ROBERTI. Motivi aquileiesi nei pavimenti musivi dell'arco adriatico della Val Padana, dans: La mosaïque gréco-romaine, II, cit., pp. 196–202 et pl. LXVII 2 (exemple à Grado).

[479] Cf. G. SALIES, loc. cit., p. 8: „*Das Fehlen eindeutig früherer Beispiele spricht für eine Entstehung des Typus im späten 3. oder beginnenden 4. Jahrhundert*".

[480] Cf. ci-dessus, p. 417.

[481] K. NICOLAOU, dans: IXᵉ Congr., cit., pp. 145–146.

[482] M. BORDA, op. cit., p. 334 et fig. p. 338. – Ce qui frappe aussi dans l'attitude des personnages à cette époque, c'est la position particulière de la tête, presque toujours de trois-quarts, le regard oblique, se détournant du spectateur: un exemple caractéristique en est fourni par le groupe du Christ et ses apôtres au Cimetière des Giordani (M. BORDA, op. cit., fig. p. 340; W. DORIGO, op. cit., fig. 85).

12. Shahba-Philippopolis (3e groupe)

Les mosaïques de ce troisième groupe, découvertes à Shahba-Philippopolis en 1925, appartenaient à la décoration d'une seule et même maison[484]. La plus importante d'entre elles, conservée au musée de Soueida, représente, en une grande composition circulaire, une scène de banquet dont la partie centrale a malheureusement disparu (pl. XLIV, 1). Le cercle est lui-même inscrit dans un carré dont les écoinçons sont ornés de Victoires ailées en trompe-l'oeil (pl. XLV, 1), transposition en mosaïque des figures en stuc décorant les plafonds dont ce genre de pavement s'inspire.

Une bordure gemmée[485] sépare l'*emblema* de son large encadrement (pl. XLIV, 1): celui-ci est composé d'une série de petits panneaux rectangulaires, à décor géométrique ou figuré, déterminés par les évolutions d'une tresse à trois brins entre deux rangs de dents de scie. Sans témoigner d'une particulière variété ni d'une grande originalité, le répertoire géométrique s'avère bien typique quand même de la deuxième moitié du IIIe s.: chevrons et lignes brisées de carrés sur la pointe – propres au style arc-en-ciel – y alternent avec le motif plus classique du quatrefeuille. Les autres panneaux figurent de petites scènes de genre ou des représentations d'animaux dans l'esprit des *xenia* (pl. XLV, 3–4), si rares par ailleurs dans la mosaïque orientale[486]: poules devant une corbeille de fruits, colombe, chèvre, pigeon, poisson, lièvre mangeant des raisins . . . Ce n'est cependant ni dans ce répertoire ornemental ni dans la composition pourtant peu banale que réside, à mon sens, l'intérêt essentiel de cette mosaïque mais dans l'extraordinaire galerie de portraits qu'offrent les visages expressifs des différents convives: l'un d'eux (pl. XLIV, 2), une jeune femme aux longs cheveux flottants, dont la physionomie juvénile évoque singulièrement le berger (Christ?) d'un sarcophage paléochrétien[487]; tel autre (pl. XLIV, 3), aux joues émaciées et au regard dévorant ou cette figure féminine (pl. XLV, 2), si proche par l'expression – et même par la coiffure – de la Mère du Cimetière de Priscilla[488], en un mot, tous ces visages qui, s'ils ne sont plus empreints de la même intensité pénétrante qui caractérise les Apôtres de l'Hypogée des Aurelii, au milieu du III^{e} s.[489], n'ont pas encore cependant la fixité frontale des Orants du IV^{e} s. Ce banquet ne trouve-t-il pas en effet dans les scènes d'agapes si fréquentes à la fin du III^{e} s. son parallèle le plus suggestif et ces convives païens de Philippopolis ne sont-ils pas iconographiquement les proches parents de ceux qui peuplent les Catacombes[490]? Leurs vêtements mêmes sont bien ceux de ce moment – ces amples tuniques blanches marquées de deux bandes pourpres (*clavi*) et que portent indifféremment hommes et femmes[491]. Par ailleurs, la disposition systématique des personnages de trois-quarts, ainsi que la direction toujours oblique du regard, qui fait apparaître, comme un brusque éclat, le blanc de l'oeil, se retrouvent couramment dans la peinture chrétienne de l'époque et en particulier dans la scène où le Christ siège parmi ses Apôtres, au Cimetière des Giordani[492]. Tous ces rapprochements sont le signe d'une communauté stylistique et – dans une certaine mesure aussi – d'une réelle communauté iconographique: l'artiste de Philippopolis se montre en fait peu tributaire des cartons classiques traditionnels – tout au plus y a-t-il recours pour le schéma des Victoires qu'il exécute avec brio dans le style très constrasté de l'époque de la Tétrarchie –; profondément pénétré de l'art de son temps, il crée une œuvre «moderne», personnelle et originale. Comme les portraits funéraires chrétiens, ses visages sont individualisés, ce qui confère à toute la scène une puissance d'émotion infiniment supérieure.

---

[483] Malgré cette date relativement tardive, les mosaïques de Nea Paphos ne présentent, dans leur répertoire géométrique pourtant abondant, qu'un seul témoignage du style arc-en-ciel: la bordure de la mosaïque de Phèdre et Hippolyte (V. Karageorghis, Χρονικά, dans: 'Αρχ. Δελτ, XXVI [1971], pp. 567–568 et pl. 583) est en effet composée, comme celle de la mosaïque des Aventures de Jupiter à Beyrouth, d'une série de carrés posés sur la pointe, formés eux-mêmes d'une succession de lignes de différentes couleurs de tesselles également posées sur la pointe (ci-dessus p. 412). Ce genre de motif, visiblement dérivé du simple quadrillage avec diamant central, apparaît aussi fréquemment à Antioche (p. ex. à la maison du Ménandre, salle 13: D. Levi, op. cit., pl. XLVI b; salle 16: ibid., pl. XLVII a).

[484] M. Dunand, dans: Comptes rendus Acad. inscr. (1925), pp. 195–197; Id., dans: Syria, VI (1925), pp. 295–296 (même texte); Id., Rapport sur une mission archéologique au Djebel Druze, dans: Syria, VII (1926), p. 335 et pll. LXVII–LXVIII; R. Dussaud, P. Deschamps et H. Seyrig, La Syrie antique et médiévale illustrée (Paris, 1931), pl. 59 (commentaire); J. Mascle, le Djebel Druze, cit., pp. 98–99.

[485] Sans qu'il s'agisse véritablement d'une bordure gemmée bien caractérisée, telle qu'on la trouve p. ex. sur la mosaïque d'Amphitrite à Djemila (cf. M. Blanchard-Lemée, op. cit., pp. 118–119), c'est de ce motif-là cependant que se rapproche le plus la décoration de cette bordure de Shahba.

[486] Le goût s'en répandra plus tard, à partir du Ve et surtout au VIe s., en même temps que la vogue des compositions fragmentées (cf. IIe partie, ANRW III).

Un deuxième pavement de cette même demeure, conservé au musée de Damas[493], met en scène trois figures féminines allégoriques, désignées par des inscriptions (pl. XLVI, 1): ΕΥΤΕΚΝΕΙΑ, assise au centre d'une salle, sur un trône surmonté d'un dais, se tourne vers la droite avec un geste d'accueil; le même mouvement dans la même direction est répété par les deux autres personnages, ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗΙ[493 bis] et ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ, qui se tiennent debout de part et d'autre du trône. Toutes trois sont vêtues de longues robes et d'amples manteaux. Une boîte contenant des rouleaux est posée aux pieds de Philosophia; celle-ci tourne la tête vers ses deux compagnes et esquisse de la main droite un geste de bénédiction(?). Il n'est pas douteux qu'il faille voir dans ce tableau une glorification d'un idéal de vie païen, le bonheur d'avoir de beaux (et bons) enfants (Euteknia) à l'éducation desquels président la Justice et la Philosophie[493 ter]. Les visages plutôt impersonnels et l'allure assez grandiloquente des personnages donnent à l'ensemble une certaine froideur, inhérente d'ailleurs au sujet lui-même; mais sur le plan stylistique l'œuvre est cependant bien contemporaine de la précédente: l'implantation de la tête de trois-quarts et la direction oblique du regard le confirment; l'indifférence totale pour les valeurs plastiques – particulièrement sensible dans la figure d'Euteknia, où les alternances de couleurs claires et sombres, destinées à rendre les drapés du vêtement, ne sont que purs jeux de lignes indépendants du volume réel du corps – est aussi bien caractéristique de cet art de la fin du III^e s.[494].

---

[487] Figure de «berger portant une brebis», détail d'un sarcophage du musée des Conservateurs (Rome): A. Grabar, Le premier art chrétien, cit., fig. 134 p. 132.

[488] Figure de la «Mère avec l'enfant» du *cubiculum* de la *velatio* (catacombe de Priscilla): ibid., fig. 115 p. 116 (coul.); W. Dorigo, op. cit., pp. 121–122 et fig. 83.

[489] Sur cet hypogée, cf. W. Dorigo, op. cit., pp. 103–109 et bibl. n. 1 p. 114.

[490] P. du Bourguet, La peinture paléochrétienne (Paris, 1965), pll. 87, 89, 100; L. de Bruyne, La peinture cémétériale constantinienne, cit., pp. 183–186 et figg. 137, 138, 142 et 145. – Pour les problèmes chronologiques relatifs à cette peinture, cf. ci-dessus, n. 461 p. 417.

[491] Cf. P. du Bourguet, op. cit., passim.

[492] Datée par W. Dorigo, op. cit., p. 125 d'entre 305 et 315 (d'après J. de Wit, Spätrömische Bildnismalerei [Berlin, 1938], p. 45), cette scène est considérée comme légèrement plus tardive par J. Kollwitz, Die Malerei des konstantinischen Zeit, cit., pp. 143–144 et figg. 92–93.

[493] S. Abdul-Hak et A. Abdul-Hak, Catalogue illustré de Département des antiquités gréco-romaines au musée de Damas, cit., pp. 67–68 et pl. XXXIII 1; A. Al-'Ush, A. Joundi, et

Le ruban ondé qui orne la bordure témoigne par contre, dans son exécution, d'une grande fidélité à la tradition ancienne de ce motif[495]: le relief y est toujours marqué et aucun décor particulier n'affecte le calice. La seconde bordure, faite de carrés d'ornementation variée et de triangles de couleur uniforme, n'apporte guère d'indice déterminant pour la datation; les motifs qui remplissent les carrés sont dans l'ensemble assez traditionnels avec, çà et là, un témoignage isolé de style arc-en-ciel (lignes de tesselles sur la pointe en dégradé de couleurs).

Le troisième pavement, conservé comme le premier au musée de Soueida[496], représente les Noces de Thétis et Pélée, en une longue théorie où s'alignent à la suite l'un de l'autre neuf personnages identifiés par des inscriptions[497]: ΚΩ[μος],

---

B. Zouhdi, Catalogue du musée national de Damas, cit., p. 81; H. Klengel, Syria Antiqua, cit., pl. p. 94.

[493 bis] On lit bien en effet, après Δικαιοσύνη, un iota qui ne peut s'expliquer que comme une erreur du mosaïste.

[493 ter] Cf. aussi, pour un commentaire dans ce sens, A. J. Festugière, Antioche païenne et chrétienne (Paris, 1959), p. 18 et pl. en frontispice. La mosaïque est également utilisée comme parallèle à la tapisserie égyptienne d''Hestia Polyolbos' conservée à Dumbarton Oaks: G. Manganaro, La dea della casa e la Euphrosyne nel Basso Impero, dans: Arch. class., XII (1960), p. 190.

[494] Pour cet art, cf. ci-dessus n. 446 p. 414.

[495] Sur ce motif, cf. ci-dessus p. 382.

[496] M. Dunand, dans: Comptes rendus acad. inscr., cit., p. 196; Id., dans: Syria, VI (1925), cit., pp. 295–296; Id., dans: Syria, VII (1926), cit., p. 335 et pl. LXVII.

[497] Ces inscriptions, assez aisément lisibles sur la photographie publiée par M. Dunand (Syria, VII, pl. LXVII), ont en grande partie disparu aujourd'hui par suite de la détérioration considérable subie par la mosaïque entre le moment de sa découverte et celui de sa restauration au musée de Soueida: les figures de Nérée et de Thétis sont devenues très fragmentaires et la tête des servantes n'existe plus.

divinité des banquets, une flûte dans chaque main, préside à la scène; vient ensuite Nérée, [νη]ΡΕΥΣ, qui d'un geste du bras droit présente Thétis[498]; celle-ci est assise, la main dans celle de Pélée (ΠΗΛΕΥΣ); le centre de la composition est occupé par le groupe de Zeus (-ΕΥΣ) reconnaissable à son sceptre et d'Hyménée (ΥΜΕΝΕΟΣ) muni de sa torche; à droite enfin s'avancent en cortège trois femmes, les suivantes de Thétis[499], chargées des objets qui serviront au festin. Compte tenu de la communauté de style qui unit cette mosaïque à la précédente (manière identique de dessiner la chevelure en traits noirs parallèles; même utilisation du clair-obscur dans le rendu des plis rigides et obliques des longues robes), c'est bien à l'époque de la Tétrarchie que l'on en situera aussi l'exécution.

Peut-être faudrait-il ajouter encore à ce groupe, encore qu'appartenant à une autre maison, la plus célèbre des mosaïques de Shahba, celle d'Aion (pl. XLVI, 2), exposée à nouveau au musée de Damas[500]. Elle a déjà fait l'objet en effet de plusieurs études approfondies[501] en raison de son contenu philosophique. Généralement datée de l'époque de Philippe l'Arabe[502], elle évoque en une vaste fresque à très nombreux personnages, disposés sur plusieurs plans et tous désignés par une inscription, la destinée humaine face à l'ordre immuable des choses[503]. La datation habituellement retenue (milieu du III^e^ s.) semble à vrai dire prématurée pour ce type de tableau allégorique, de conception et de composition infiniment complexes. Le style même de l'œuvre n'exclut pas par ailleurs une date vers la fin du III^e^ s.; aussi bien est-ce cette solution que je proposerais le plus volontiers ici.

Conclusion

Au terme de cette première partie de notre étude, plusieurs constatations déjà se font jour qu'il n'est sans doute pas inutile de formuler brièvement ici.

---

[498] L'inscription était détruite dès le moment de la découverte mais l'identification ne fait évidemment aucun doute. – On remarquera que, d'après le poème 64 de Catulle (vv. 29–30), c'est de Téthys et d'Océan et non de Nérée que Pélée obtient la main de Thétis.

[499] La lecture ΘΕΡΑΠΑΙΝΑΙ, due à TH. REINACH et G. GLOTZ (Comptes rendus acad. inscr., cit., n. 2 p. 196) ne suscite absolument aucun problème, si l'on en juge par l'ancienne photographie de M. DUNAND; on ne lit plus actuellement que ΕΡ.

[500] A. AL-'USH, A. JOUNDI et B. ZOUHDI, op. cit., n° 3 p. 116. Cf. aussi: Propyläen Kunstgeschichte, II, cit., pl. 351 et commentaire p. 270 (J. W. SALOMONSON), H. KLENGEL, Syria Antiqua, cit., pl. p. 93.

[501] E. WILL, Une nouvelle mosaïque de Chahba-Philippopolis, dans: Ann. arch. Syrie, III (1953), pp. 27–48 et figg. 2–3; A.-J. FESTUGIÈRE, La mosaïque de Philippopolis et les sarcophages au « Prométhée » dans: Revue des arts. Musées de France, VII (1957), pp. 195–202 et fig. 1; J. CHARBONNEAUX, Aiôn et Philippe l'Arabe, dans: Mél. Ec. fr. Rome, LXXII (1960), pp. 253–272 et pl. I; W. LAMEERE, Le symbolisme religieux des sarcophages au Prométhée, dans: X. Int. Kongr. f. Religionsgesch. 11–17 September 1960 in Marburg-Lahn (Marburg, 1961), pp. 133–135.

[502] Cf. en particulier pour le problème de la date, E. WILL, loc. cit., pp. 46–47; J. CHARBONNEAUX, loc. cit., pp. 258–265.

[503] Pour un commentaire détaillé, cf. A.-J. FESTUGIÈRE, loc. cit., pp. 200–201.

Il apparaît tout d'abord que l'évolution chronologique et stylistique retracée naguère par D. Levi pour les mosaïques d'Antioche se confirme très certainement, dans ses grandes lignes, pour l'ensemble de la mosaïque romaine des provinces orientales de l'Empire. Mais en raison de la base plus large sur laquelle elle est fondée, la présente synthèse peut être cependant, sur certains points, plus complète, plus précise et plus nuancée. Le témoignage d'autres sites a parfois contribué en effet à faire connaître des périodes pour lesquelles les documents manquaient totalement à Antioche – il en est ainsi notamment de la mosaïque du I^er^ s. de notre ère, que révèlent de façon bien intéressante les découvertes récentes de Masada, de Jérusalem et d'Apamée – ou à éclairer d'un jour nouveau une phase de l'évolution mal représentée dans la capitale syrienne – l'époque de la Tétrarchie est particulièrement mise en relief par les ensembles de Palmyre, Nea Paphos et Shahba – voire à rendre moins absolues des conclusions découlant trop exclusivement de l'examen des seuls pavements d'Antioche – les plus classiques des mosaïques de Shahba, qui ne peuvent être antérieures à l'époque de Philippe l'Arabe, ne répondent en aucune manière p. ex. à la définition qu'on a pu donner de l'art de la mosaïque à cette époque.

Ce n'est pourtant pas qu'il faille attribuer, dès lors, une importance exagérée aux particularités locales qui pourraient distinguer entre eux les ateliers des différents sites: il est en fait fort malaisé de définir véritablement des «écoles» – tout au plus percevra-t-on des tendances –, compte tenu du petit nombre de documents conservés chaque fois.

Plus que l'individualité de chacune des productions, ce qui frappe d'ailleurs dans la longue série des mosaïques étudiées ici, c'est bien au contraire le caractère qui leur est commun de très grand conservatisme. Dans les provinces orientales, l'art de la mosaïque demeure en effet, jusqu'à la fin du III^e^ s. au moins, particulièrement fidèle à la tradition hellénistique du petit *emblema* figuré – dont le sujet est le plus souvent emprunté au répertoire mythologique –, s'enlevant sur un large fond géométrique. Et ce traditionnalisme profondément enraciné ne caractérise pas seulement les grandes villes hellénisées depuis longtemps, comme Antioche ou Apamée, mais aussi des régions nettement moins marquées par l'héritage classique en raison de leur éloignement, telle Palmyre où les autres manifestations artistiques – la sculpture p. ex. – demeurent par ailleurs empreintes d'un réel caractère oriental, émanant d'un large substrat local. On dira donc que les mosaïques d'Orient relèvent exclusivement de l'art romain; c'est un art classique sur lequel l'influence orientale ne semble guère avoir eu de prise, du moins jusqu'à la fin du III^e^ s.[504]. Il en est ainsi sur toute l'étendue du territoire soumis à l'Empire, jusqu'à l'Euphrate: au-delà de ce fleuve, l'emprise romaine paraît avoir été moins forte en effet, si l'on en juge par les mosaïques découvertes à Édesse; mais la rareté des trouvailles dans cette zone ne permet toutefois pas de se prononcer avec une plus grande certitude sur ce problème des véritables limites.

Bruxelles, 1977.

---

[504] Contra, M. Chéhab, Les caractéristiques de la mosaïque au Liban, dans: La mosaïque gréco-romaine, cit., p. 335 (à propos de la mosaïque de Baalbeck-Suwediye).

Liste des illustrations[*]

Carte (p. 349): Proche-Orient

Planches:

I, 1: Tarse, mosaïque hellénistique (galets)
2: Aï Khanoum, mosaïque hellénistique (galets)
II, 1: Arsameia, mosaïque hellénistique (*tessellatum*)
2: Arsameia, mosaïque hellénistique (*tessellatum*)
III, 1: Masada, palais ouest
2: Masada, palais ouest
3: Jérusalem, mosaïque hérodienne
IV, 1: Masada, palais nord
2: Masada, cour des thermes
V, 1: Jérusalem, mosaïque hérodienne
2: Apamée, édifice «au *triclinos*» (état ant.)
3: Apamée, édifice «au *triclinos*» (état ant.)
VI: Antioche, Jugement de Pâris
VII: Antioche, Concours de boisson (maison à *atrium*)
VIII: Antioche, Océan
IX: Malibu (Musée J.-P. Getty), Adieux de Briséis
X, 1: Antioche, personnification de la Cilicie
2: Houston (Menil Found. Coll.), Métiochos
3: Düsseldorf (collection privée), Tyché
4: Houston (Menil Found. Coll.), Parthénopé (?)
XI, 1: Byblos, Dionysos
2: Antioche, buste de Saison
XII, 1: Mas'udiye, mosaïque de l'Euphrate
2: Séleucie de Piérie, Thétis
3: Baalbeck, mosaïque des Sages, Calliope
XIII, 1: Séleucie de Piérie, motif géométrique
2: Antioche, Agamemnon
3: Rome, Septime Sévère (Capitole inv. 364)
XIV, 1: Antioche, Concours de boisson (maison du)
2: Timgad, arc dit de Trajan
XV, 1: Antioche, Centauromachie
2: Palmyre, Centauromachie

---

[*] Pour m'avoir aimablement communiqué les photographies nécessaires à l'illustration de cette étude ou m'avoir permis de les reproduire, que soient encore bien vivement remerciés ici M$^{\text{mes}}$ Fr. Follin Jones, M. J. Mellink et D. de Menil, MM. A. Bahnassi, Fr. Baratte, P. Bernard, M. Chéhab, F. K. Dörner, J. Frel, E. Frézouls, R. Girshmann, G. Heres, V. Karageorghis, D. Koehne, F. G. Maier, K. Nicolaou, H. Stern, J. Wagner et E. Will ainsi que le Département des antiquités du Musée de Nicosie, la Direction générale des antiquités et musées à Damas, le Musée du Louvre, la Fondation Menil à Houston et les Staatliche Museen à Berlin, DDR.
Les autres photographies sont de J. Ch. Balty ou tirées des ouvrages cités dans la bibliographie correspondante.

XVI, 1: Antioche, Persée et Andromède
2: Byblos, Méléagre et Atalante
3: Nea Paphos, Phèdre et Hippolyte
XVII, 1: Nea Paphos, Pyrame et Thisbé
2: Antioche, Métiochos et Parthénopé
XVIII, 1: Antioche, buste de Nikostratos
2: Antioche, motif géométrique
XIX, 1: Palaipaphos, Léda et le cygne
2: Palaipaphos, Léda
XX: Baalbeck, mosaïque des Sages
XXI, 1: Balqis, mosaïque des Provinces
2: Balqis, mosaïque des Provinces
XXII, 1: Balqis, poissons
2: Balqis, tête de femme
XXIII, 1: Édesse, mosaïque d'Aptuha
2: Édesse, mosaïque de la Couche funéraire
XXIV: Édesse, Orphée
XXV: Adana, Orphée
XXVI, 1: Shahba, Vénus marine
2: Shahba, Artémis au bain, encadrement
XXVII, 1: Shahba, Artémis au bain
2: Shahba, Artémis au bain, encadrement
XXVIII, 1: Shahba, Artémis au bain, détail
2: Shahba, mosaïque de Ploûtos, détail
3: Shahba, mosaïque de Ploûtos, encadrement
XXIX, 1: Shahba, mosaïque de Ploûtos
2: Antioche, Agros et Opora
XXX: Antioche, Bateau des Psychés
XXXI, 1: Tarse, enlèvement de Ganymède
2: Tarse, détail de l'encadrement
XXXII: Antioche, Agros et Opora
XXXIII, 1: Adana, motif d'octogones
2: Nea Paphos, octogones et croix
3: Aquileia, basilique de Théodore, même motif
XXXIV, 1: Bichâpour, tête de vieillard
2: Shahba, mosaïque d'Ariane, masque feuillu
3: Bichâpour, tête féminine
4: Shahba, mosaïque d'Ariane, masque feuillu
XXXV, 1: Bichâpour, femme accoudée
2: Bichâpour, joueuse de luth
XXXVI: Apamée, maison aux colonnes bilobées
XXXVII, 1: Apamée, bandeau arc-en-ciel
2: Apamée, rosace
3: Tarse, rosace
XXXVIII, 1: Apamée, Aphrodite (?)
2: Djerash, figure de Saison
XXXIX, 1: Palmyre, mosaïque de Cassiopée, détail
2: Palmyre, Achille chez Lycomède
XL, 1: Palmyre, mosaïque de Cassiopée, détail
2: Rome, catacombe de Pierre et Marcellin
3: Palmyre, Centauromachie
XLI, 1: Nea Paphos, cycle de Dionysos
2–4: Nea Paphos, scènes de chasse

XLII: Nea Paphos, triomphe de Dionysos
XLIII, 1: Shahba, les Grâces
2: Shahba, les Grâces, encadrement
3: Shahba, les Grâces, encadrement
XLIV, 1: Shahba, Banquet
2: Shahba, Banquet, détail
3: Shahba, Banquet, détail
XLV, 1–4: Shahba, Banquet, détails de l'encadrement
XLVI, 1: Shahba, mosaïque de Dikaiosyné
2: Shahba, mosaïque d'Aion

Les calendriers romains illustrés

par HENRI STERN, Paris

Table des matières

Introduction 432

I. Les cycles du Ier et de la première moitié du IIe siècle de notre ère 434
  1. L'autel de Gabies 434
  2. Le cycle des mois de Tanis 435

II. Les représentations des mois de la fin du IIe et du IIIe siècle 435
  1. Le pavement d'el-Djem (Tunisie) 435
  2. Les peintures d'Ostie 440
  3. La mosaïque de Hellín (Espagne) 442
  4. Le cycle des mois de Trèves 443
  5. Les images des mois de mai et de juin de Rome et de Leningrad 443
  6. Cycle des mois de Carthage, perdu, connu par un dessin 444

III. Les mois représentés par des images de genre 444
  1. La mosaïque de Zliten (Tripolitaine) 444
  2. Le calendrier rustique de Saint-Romain-en-Gal (Rhône) 445
  3. Le cycle des mois sculpté de la Porte de Mars à Reims 449
  4. Les fragments de la mosaïque des mois de Boscéaz (Suisse) 453
  5. Les peintures représentant les mois de septembre et de novembre, trouvées sous l'église de Sainte-Marie-Majeure à Rome 453

IV. Deux cycles tunisiens des mois 454
  1. La mosaïque de Sousse (Tunisie) 454
  2. La mosaïque de Thina (Tunisie) 455

V. Le Calendrier de 354 et ses dérivés 455
  1. Les illustrations des mois du Calendrier de 354 455
    a) Janvier 457
    b) Février et Mars 457
    c) Avril à Décembre 458
  2. La mosaïque des mois d'Ostie (Mars et Avril) 462
  3. La mosaïque des mois de Catane (Sicile) 463

4. La mosaïque des mois de Carthage au British Museum 464
5. La mosaïque Acton à Florence 465
6. Cycle des mois de Carthage, perdu 466

VI. Les poésies latines antiques des mois 469

Conclusion 470

Liste des illustrations 472

Introduction

Il va sans dire qu'une imagerie des mois ne peut naître qu'à partir du moment où une division régulière de l'année tropique est fixée. Le fait décisif de la chronologie occidentale est l'adoption du calendrier dit julien (d'après le nom de Jules César) à Rome en l'an 45 avant Jésus Christ, calendrier toujours en vigueur, abstraction faite d'une modification mineure, introduite par le pape Grégoire XIII en 1582. L'année solaire de 365 jours est divisée en 12 mois de 4 × 30 et 7 × 31 jours, plus un mois de 28 jours (qui a 29 jours tous les quatre ans)[1].

Les cycles illustrés romains des mois ne remontent cependant pas à l'époque de la création de ce calendrier[2]. Nous en connaissons vingt et un (cf. le tableau n° I) dont les deux plus anciens peuvent dater du Ier quart ou du milieu du IIe siècle de notre ère, mais dont aucun autre n'est antérieur à la fin de ce siècle. Quinze d'entre ces cycles proviennent de mosaïques de pavement, deux sont sculptés en pierre, deux sont peints à la fresque, un autre est peint sur verre, et un dernier, le plus important, illustre un manuscrit dont l'original était daté de l'année 354 de notre ère, mais dont des copies tardives seulement, quoique très fidèles, sont conservées. Donc, il s'agit d'un groupe de documents relativement homogènes qui couvrent à peine deux siècles et qui appartiennent soit à l'Europe occidentale soit à l'Afrique du Nord, qui, à ce moment, fait partie du monde occidental.

Les études sur notre sujet ne remontent pas très loin dans le temps et ne sont pas nombreuses. C'est à la fin du siècle dernier que deux savants autrichiens ont publié au même moment, ou peu s'en faut, des recherches de base sur les illustrations des mois. L'article de A. RIEGL, Zur spätrömischen Ikonographie der Monate, dans: Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich-Ungarn, t. XIII, 1890, p. 9 et suiv., et le livre de JOSEPH STRZYGOWSKI, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Ergänzungsheft I du 'Jahrbuch des kaiserlichen deutschen archäologischen Instituts', Berlin 1888, ont formé le point de départ de toutes les études ultérieures sur la matière. Par la suite les recherches sur l'illustration médiévale des mois ont pris le pas sur celles de l'antiquité. Ce n'est qu'un demi-siècle plus tard que J. C. WEBSTER a tenté une synthèse de la documentation tout entière en s'efforçant de dégager une ligne évolutive depuis l'époque gréco-romaine jusqu'au moyen-âge[3]. L'auteur insiste sur la tendance à la personnification des mois, qui, d'après lui, se manifeste de façon progressive à partir du Bas-Empire. Quelques années plus tard, DORO LEVI a élargi et approfondi le sujet, mais en le limitant à l'Antiquité et au Bas-Empire[4].

---

[1] Sur les calendriers antiques en général voir A. E. S. Samuel, Greek and Roman Chronology, Calendars and Years in Classical Antiquity (Handbuch der Altertumswissenschaft, I. Abteilung, Siebenter Teil), Munich, 1972.

[2] On a connaissance d'un seul cycle illustré, grec, qui soit plus ancien et qui remonte avant la fixation du calendrier julien. C'est une frise sculptée en faible relief, insérée aujourd'hui dans la façade de l'église de Hagios Eleuthérios à Athènes. Cette frise a été étudiée par L. Deubner, Attische Feste, Berlin 1932, p. 248–254, et par J. C. Webster, The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art, Princeton, 1938, p. 5–13. J'ai pris position sur la question de date, très discutée, en proposant comme limite chronologique inférieure le IIe siècle avant notre ère, cf. H. Stern, Le calendrier de 354, étude sur son texte et ses illustrations, Paris, 1953, p. 220–221. – Pas plus du point de vue des sujets que de l'iconographie ce cycle n'a des rapports avec les séries latines.

L'étude des illustrations des mois soulève un problème de méthode qu'il faut envisager tout d'abord. Le dénominateur commun de tous ces cycles est évidemment la représentation des douze mois de l'année, chaque mois étant caractérisé soit par une donnée astronomique, soit par l'évocation d'une fête religieuse ou d'un phénomène saisonnier. Ces sujets sont illustrés ou bien par des images de genre, par un personnage isolé ou par plusieurs personnages, ou enfin par des bustes, pourvus d'attributs appropriés. Le nombre des cycles qui représentent ces diverses formules est très inégal. Deux seulement, l'autel dit de Gabies et le zodiaque de Tanis (voir la suite) montrent les têtes de divinités, leurs attributs et les signes du zodiaque ou les personnifications des mois sans faire allusion à aucun autre sujet, toutes les autres séries latines connues évoquent soit des fêtes et des phénomènes saisonniers (produits de la terre et travaux des champs), soit ces derniers seulement.

Les formules iconographiques utilisées dans ces cycles sont très variées, le style n'en présente aucune homogénéité, étant donné la distance dans le temps et dans l'espace qui les sépare les uns des autres. Aussi ne peut-il s'agir ici d'une étude ni iconographique ni stylistique. Les sujets seulement forment le dénominateur commun de cette documentation hétéroclite et c'est à eux que devra s'attacher notre analyse.

Les douze mois de l'année, chacun de 30 ou de 31 jours, offraient un choix abondant de thèmes à l'imagination des artistes et des iconographes. Pourtant, parmi les documents conservés le nombre des sujets est limité, la tradition semble avoir imposé un choix qui a peu varié au cours des deux cents ans sur lesquels s'étend notre documentation.

---

[3] J. C. WEBSTER, The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art to the End of the Twelfth Century, Princeton, 1938, in qto, 185 p., LXIII pl.

[4] DORO LEVI, The Allegories of the Months in Classical Art, dans: The Art Bulletin, vol. XXIII, 1941, p. 251–291.

I. Les cycles du Ier et de la prèmiere moitié du IIe siècle de notre ère

1. L'autel de Gabies

La plus ancienne suite latine connue que l'on vient de nommer, de l'autel dit de Gabies, a été découvert en 1792 à Castiglione sur l'Anio (site de Gabies antique) (pl. I 1–II 5). C'est un disque de pierre de 0 m 81 de diamètre et de 0 m 16 d'épaisseur, conservé au Musée du Louvre (pl. I 1)[5]. Les têtes des douze grands dieux latins sont sculptées presqu'en ronde-bosse sur la surface horizontale à l'entoure du disque, chaque tête pourvue d'un attribut. En commençant par Jupiter et en avançant dans le sens d'une aiguille de montre, on reconnaît Minerve casquée, Apollon tenant le sceptre, Junon diadémée, également avec le sceptre, Neptune au trident, Vulcain au bonnet, Mercure caractérisé par le caducée, Vesta et Cérès dépourvues d'attributs, Diane portant le carquois, Mars casqué tourné vers Vénus diadémée, un petit Amour entre les deux qui les enlace et semble les rapprocher l'un de l'autre. Pour CH. RAVAISSON-MOLLIEN ce bas-relief «constituait probablement un calendrier de Mars pour Hyménée ou la réconciliation des amants par l'enfant, selon un rite rappelant plus ou moins celui des Cabires»[6], commentaire qui me paraît obscur. L'ordre de séquence de ces douze têtes n'étant conforme à aucune autre suite connue, je n'ai pas de commentaire à offrir[7]. Cet ordre est d'autant plus surprenant que sur la tranche verticale du disque sont représentés les douze signes du zodiaque (pl. I 2–II 5) entre lesquels s'intercalent les attributs traditionnels des douze dieux, mais dont l'ordre de séquence ne correspond pas à celui des têtes. En voici la suite en commençant par les attributs de Vénus et en avançant dans le sens de l'aiguille d'une montre (contraire à l'ordre de séquence habituel: Taureau-Colombe, Bélier-Chouette, Poissons-Dauphins [pl. II 3], Verseau-Paon, Capricorne-Côte, Sagittaire-Chien [pl. I 2], Scorpion-Loup, Balance-Bonnet, Vierge-panier de fruits [pl. II 5], Lion-Aigle, Cancer-Tortue, Gémeaux-Autel [pl. II 4]). En accordant ces signes et ces attributs avec les divinités correspondantes nous obtenons la série de dieux que voici: Vénus, Minerve, Neptune, Junon, Vesta, Diane, Mars, Vulcain, Cérès, Jupiter, Mercure, Apollon, séquence qui ne correspond pas à l'ordre de séquence des têtes (pl. I 1). N'ayant pas d'explication à offrir de cet étrange agencement, nous sommes hors d'état de comprendre la destination et la signification de cet objet.

---

[5] CH. CH. RAVAISSON-MOLLIEN, Le bas-relief circulaire de Gabies, dans: Centenaire de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1804–1904, Paris s. d., p. 399–408.

[6] Ibid., p. 406 et suiv.

[7] M. FRANÇOIS BARATTE a bien voulu m'indiquer les parties refaites de ce document, actuellement invisible (1980): sur la tranche verticale, parmi les attributs des dieux et les signes du zodiaque, la chouette, le Bélier et la colombe (d'un seul tenant) (pl. II 3), ainsi que la tête et le bras gauche de la Vierge (pl. II 5). Parmi les têtes sont refaites celles de Mercure et de Vulcain (sauf un morceau adhérant à la table), de Minerve et de Jupiter (sauf un morceau adhérant à la table) (pl. I 1). Voir sur ces réfections aussi RAVAISSON-MOLLIEN, o.l., p. 400 et suiv.

2. Le cycle des mois de Tanis

Un autre document d'epoque impériale, peut-être contemporain de l'autel de Gabies, trouvé en 1883 à Tanis en Egypte et maintenant au British Museum, présente egalement les images des mois associées avec celles des signes du zodiaque[8]. C'est une plaque de verre carrée de 32cm5 de côté et de 2mm5 d'épaisseur, brisée en de nombreux morceaux au moment de la découverte, et recomposée par l'inventeur. Les représentations des mois et celles du zodiaque sont peintes en ocre rouge sur deux bandes circulaires concentriques, tracées en or, chaque bande étant divisée en douze secteurs, les mois sur la bande extérieure, les signes sur l'intérieure.

Les mois sont des bustes humains qui se suivent selon le mouvement d'une aiguille de montre, la plupart caractérisés par des attributs qui sont tirés de l'iconographie des signes du zodiaque. La série commence en haut par le mois de mars (une ligne verticale indique le point de départ) qui est un buste féminin sous lequel s'inscrit le Bélier. Le second buste est Avril, surmonté de cornes qui font allusion au signe du Taureau, inscrit au-dessous du mois, en mai viennent deux bustes accolés se tournant l'un vers l'autre, allusion aux Gémeaux. Juin est un buste féminin, avec quatre pattes de crabe de part et d'autre de ses cheveux, et deux larges pinces sortant du haut de sa tête, allusion au Cancer. Un buste d'adolescent aux cheveux emmêlés est Août, dont le signe est le Lion. Septembre est un buste féminin au visage mince et aux épaules drapées qui évoque la Vierge. Le buste féminin suivant au visage rond, mais sans signes distinctifs, est Octobre (Balance). Novembre, une tête pourvue de quatre pattes et de deux pinces sur la tête, évoque le signe du Scorpion. Décembre est perdu, Janvier est une tête de vieil homme à barbiche, vue de profil. Février est illisible. Parmi les signes, sont conservés le Bélier sous Mars, les cornes et l'avant-train du Taureau sous Avril, peut-être quelques pattes du Cancer sous Juin, et la Chèvre du Capricorne, à la queue arqueboutée de Dauphin, sous Décembre.

II. Les représentations des mois de la fin du IIe et du IIIe siècle

1. Le pavement d'el-Djem (Tunisie)

Exception faite de ces deux documents, les autres cycles connus évoquent, nous l'avons dit, soit des phénomeñes saisonniers, soit des fêtes religieuses ou profanes auxquelles s'ajoutent parfois les images des divinités tutélaires des mois. La suite la plus complète, datant de la première moitié du IIIe siècle de notre ère, vient d'une mosaïque de pavement d'el-Djem en Tunisie, au sud de Sousse, découverte en 1961 par L. FOUCHER[9] (pl. III 6). Mesurant 5 m 05 × 4 m, il était divisé en 4 × 6 carrés disposés horizontalement sur quatre rangs superposés, chacun de six carrés. Les quatre premiers de chaque rang contiennent l'image de l'une des quatre saisons et celles de trois mois, les deux restants, dont le dernier est très fragmentaire, des motifs décoratifs. Au premier carré du premier rang se place la personnification du printemps (pl. IV 7), un berger de face au pas de marche, vêtu d'une tunique allant aux genoux, la tête entourée d'une couronne de feuilles, et portant un chevreau sur les épaules. Il est suivi des images de mars, avril et mai (pl. V 13, 14, VI 15). Au second rang, l'Eté (pl. IV 8), également en tunique courte, brandit une faucille et porte une botte de blé sur l'épaule; il est en tête des représentations de juin, juillet et août (pl. VI 16, 17, 18). Au troisième rang l'Automne (pl. IV 9), couronné de pampres, tient le *pedum* et lève un rhyton à l'allure d'un Bacchus; il précède septembre, octobre et novembre (pl. VII 19, 20, 21). Enfin au quatrième rang, l'Hiver, encapuchonné, en tunique courte, mais les jambes couvertes de bas (pl. IV 10), mène les mois de décembre, janvier et février (pl. VII 22, V 11, 12). On a supposé que ce début en mars est celui de l'année pré-césarienne. Or, cette année ne conaît pas la division en 12 mois; nous sommes bien en présence de l'année julienne dont le début en mars est 'saisonnier': l'année naturelle s'ouvre par le printemps dont le premier mois est mars. Aussi le génie du printemps est-il placé en tête de la série des personnifications saisonnières.

---

[8] Voir W. M. FLINDERS PETRIE, Tanis I (1883/84), Londres, 1885, p. 48/49, qui en donne une description précise et détaillée.

Un mot tout d'abord sur le libellé des noms des mois qui sont formulés de deux façons différentes. Janvier, Février, Juin, Juillet, Septembre, Novembre et Décembre écrivent normalement le nom latin, *IANVARIVS, FEBRVARIVS, IVNIVS* etc., alors que les autres donnent l'adjectif du nom à l'accusatif du pluriel, *MARTIAS, APRILES, MAIAS, AVGVSTAS, OCTOBRES* . . . Je pense avoir montré[9] que c'est en raison des dates des fêtes représentées qui tombaient soit aux kalendes, soit aux ides que cette forme adjective a été choisie de préférence à celle du nom du mois.

Trois seulement des mois de ce cycle, juin, juillet et septembre, évoquent des phénomènes saisonniers[10], tous les autres, des cérémonies religieuses: mars, qui montre le battage d'une peau par trois hommes, évoque un rite de la fête romaine des *Mamuralia* du 15 (ou du 14) mars dont nous ignorons la signification[11]. Selon une tradition romaine très ancienne elle concerne le forgeron légendaire Mamurius qui aurait fabriqué les douze boucliers des Saliens. En avril (pl. V 14) deux hommes long-vêtus (des cinèdes?) exécutent un pas de danse devant une statuette de Vénus anadyomène placée dans un petit édicule à fronton triangulaire. Ils sont couronnés de fleurs et lèvent de la droite des castagnettes, de la gauche un cierge. C'est l'évocation d'une fête romaine, les *Veneralia*, des kalendes d'avril[12]. Cette image, datant de l'époque d'Alexandre Sévère (222–238) est, sauf erreur, le plus ancien témoignage connu de cette fête qui ne figure dans aucun des calendriers de pierre du Ier siècle de notre ère, publiés par MOMMSEN et par DEGRASSI[13]. Mai représente un sacrifice à Mercure (pl. VI 15) dont le *natalis* aux ides de mai (fondation de son temple à Rome en 495 av.-J.-Ch.) est, au contraire, attesté par tous les calendriers et par une série de textes[14]. Au pied de la statue du dieu, qui tient la bourse et le caducée, rampe une tortue, son animal parèdre, de derrière s'avance un bélier, la victime du sacrifice. Devant la statue se tient un homme debout, vêtu d'une tunique blanche angusticlave à larges manches, qui verse de l'encens sur le feu d'un autel de forme cubique. L'explication de l'image de juin (pl. VI 16) est délicate: un homme, vu de dos, semble prendre une boisson, servie par deux autres debout derrière le comptoir d'une petite échoppe. La signification de cette scène m'échappe; a-t-on voulu caractériser la chaleur (on est en Afrique du Nord) du mois du solstice d'été? Juillet donne un sujet saisonnier (pl. VI 17): un ouvrier porte sur le dos un cabas tressé à larges mailles, rempli d'objets indéterminés qui dépassent en haut. Je suppose qu'il transporte du bois mort que Columelle (De re rustica, XI, 52) et Palladius (De re rustica, VIII, 1) recommandent de ramasser en juillet[15]. Août évoque (pl. VI 18), comme Mai, le *natalis* d'une divinité, celui de Diane, qui tombe le 13 (ides) du mois[16]. La déesse, debout sur un petit socle, se tient dans l'attitude de la Diane de Versailles, accompagnée d'un cerf à sa gauche et d'un chien à sa droite qui retourne la tête vers elle. La tête de la déesse est ceinte d'une couronne dentelée, l'un de ses attributs[17]. Septembre

---

[9] L. FOUCHER, Découvertes archéologiques à Thysdrus en 1961, dans: Notes et documents de l'Université de Tunis, t.V, 1961, p. 30–52. – H. STERN, Un calendrier romain illustré de Thysdrus, dans: Quaderno N. 105 dell'Accademia Nazionale dei Lincei, anno CCCLXV, 1968, p. 176–200. – L. FOUCHER, Sur une mosaïque du mois de mars, dans: Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest, t. LXXXI, 1974, p. 3–11. – H. STERN, Note sur deux images du mois de mars, dans: Revue des études latines, t. LII, 1974, p. 70–74.

[10] L. FOUCHER, Sur une mosaïque du mois de mars, dans: Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest, t. LXXXI, 1974, p. 3, pense que l'on peut rattacher ces trois images aussi à certaines fêtes, mais sans préciser.

---

[11] Sur cette fête H. STERN, La représentation du mois de mars d'une mosaïque d'el-Djem, dans: Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à André Piganiol, t. I, Paris, 1966, p. 597–609. – ID., Un calendrier romain illustré de Thysdrus (Tunisie), o.l., p. 182. – ID., Note sur deux images du mois de mars, l. c. – L. FOUCHER, Sur une mosaïque du mois de mars, o.l., l.c.

[12] Cf. H. STERN, Un calendrier romain illustré . . ., p. 182–188. – P. BOYANCÉ, Le 'Pervigilium Veneris' et les 'Veneralia', dans: Mélanges Piganiol, t. III, Paris 1966, p. 1547–1563. – Cette fête a probablement été décrite dans un poème de l'époque d'Hadrien, le 'Pervigilium Veneris' (éd. R. SCHILLING, Paris, 1961), rapport que P. BOYANCÉ, l.c. ne veut admettre.

[13] Voir Inscriptiones Italiae, vol. XIII, Fasti et elogia, Fasc. II, Fasti anni Numani et Iuliani par A. DEGRASSI, Rome 1963, p. 433 et suiv. (= par la suite DEGRASSI).

[14] Ibid., p. 458 et suiv.

[15] L. FOUCHER, Découvertes archéologiques . . . en 1961, p. 40, pense à la récolte des fèves.

[16] DEGRASSI, o.l., p. 494 suiv.

[17] Cf. H. BRUNN, Corona dentellata, simbolo di Diana, dans: Bullettino dell'Instituto, 1863, p. 98 et suiv.

(pl. VII 19) représente deux hommes qui piétinent du raisin entassé dans une cuve rectangulaire, allusion aux vendanges. Nus sauf un *subligaculum* ils se tiennent suspendus à des cordes fixées à une poutre transversale invisible et se font retomber de tout leur poids sur les fruits pour les comprimer. Octobre (pl. VII 20) offre une image de prime abord incompréhensible: deux hommes en tunique talaire blanche et en survêtement angusticlave, vus de profil, marchent l'un vers l'autre et montrent une étoile à huit rayons, placée au-dessus d'eux. Je pense avoir montré[18] que cette curieuse image évoque l'anniversaire de l'empereur Alexandre Sévère (222–238) qui tombait le ler octobre (kalendes); j'en ai déduit la date approximative de la mosaïque. Novembre (pl. VII 21) représente une procession isiaque, Isis à la recherche de son fils Osiris, dont les retrouvailles sont célébrées le 3e jour du mois de novembre[19]. Deux prêtres isiaques, le torse nu, une étoffe blanche enroulée autour du bas de leur corps, deux plumes d'épervier, oiseau sacré de Horus, piquées dans un bandeau qui ceint leur tête, se frappent la poitrine dans un geste de lamentation ou de joie. Le troisième personnage, à gauche, porte un masque canin, il joue le rôle d'Anubis, qui accompagne Isis dans sa quête d'Osiris; le caducée qu'il tient de la main droite est son attribut habituel. Enfin Décembre (pl. VII 22) évoque la fête des *Saturnalia*, du 17 au 23 du mois. Trois esclaves, nus sauf le *subligaculum* autour des hanches, couronnés de feuillage, se tiennent debout. Celui du milieu, face au spectateur, soulève une grande torche inclinée vers la droite, indice de la célébration nocturne de cette fête. Les deux autres, tournés vers lui, tendent les mains comme pour la lui réclamer. Janvier (pl. V 11) rappelle les vœux du Jour de l'An. Deux hommes en tunique blanche angusticlave – vêtement de fête – et en épais manteau à capuchon, chaussant des souliers montants, se donnent l'accolade, habituelle à cette occasion. Dans le fond à gauche sont exposés sur une table de marbre, supportée par une statuette de bronze, les cadeaux rituels de la fête, une galette, des fruits et des branches de verdure. Février (pl. V 12) évoque un rite des *Lupercalia*, ancienne fête romaine du 15 de ce mois (*XV kal. Martis*)[20]: une femme, le bas du corps dénudé jusqu'aux hanches, la tête voilée, est soulevée aux aisselles et aux hanches par deux servants. Un luperque, jeune Romain de rang sénatorial ou équestre, le torse nu, vêtu d'un pagne (ou plutôt d'une jupe) en peau d'agneau, la frappe sur le bas-ventre avec un fouet à lanière, découpée dans la peau d'un bouc, l'animal de sacrifice du jour. Le but de cette opération était de rendre fécondes les jeunes femmes qui se portaient à la rencontre des Luperques lors de la course de ceux-ci à travers la ville.

Un mot enfin sur le libellé des noms des mois qui sont formulés ici de deux manières différentes. Janvier, Fevrier, Juin, Juillet, Septembre, Novembre et

---

[18] H. Stern, Sur une mosaïque d'el-Djem, dans: Journal des Savants, 1965, p. 117–131 (même texte dans: Cahiérs de Tunisie, n° 45–46, 1964, p. 21–33).

[19] Degrassi, o.l., p. 528.

[20] H. Stern, Un calendrier romain illustré . . ., p. 195, et Id., Notes sur deux images du mois de mars . . ., l.c.

Décembre écrivent normalement le nom latin *IANVARIVS*, *FEBRARIVS*, *IVNIVS* etc. . ., alors que les autres donnent l'adjectif du nom à l'accusatif du pluriel, *MARTIAS*, *APRILES*, *MAIAS*, *AVGVSTAS*, *OCTOBRES* . . . J'avais pensé autrefois[21] que ces accusatifs du pluriel s'expliquaient par les dates de ces fêtes qui tombaient aux kalendes et aux ides. Or, M. P.-A. Février veut bien me signaler que les jours des mois et des années sont habituellement désignés ainsi en Maurétanie. Aussi faut-il abandonner mon hypothèse pour laquelle j'en proposerais une autre. Compte tenu de l'habitude maurétanienne de désigner les jours par l'accusatif du pluriel, il s'agirait de la représentation de fêtes qui ne s'étendaient que sur une seule journée: en effet les *Mamuralia* tombaient le 15 mars, les *Veneralia* le 1er avril, la fête de Mercure le 15 mai, la fête de Diane le 13 août et l'anniversaire d'Alexandre Sévère le 1er octobre. Au contraire, les *Isia* de novembre et les *Saturnalia* de décembre étaient célébrés pendant une semaine, les *vota* du début de l'année étaient présentés le 1er janvier *pro salute rei publicae*, et le 3 janvier *pro salute imperatoris*[22]. Restent, il est vrai, les *Lupercalia* du 15 février dont la célébration pendant une seule journée est confirmée par toutes les sources[23], mais dont la légende *FEBRARIVS* contredit notre hypothèse. Aussi laisserai-je la question en suspens.

Voici donc un cycle dont on tirera des renseignements précieux sur la pratique religieuse dans l'Empire à la première moitié du IIIe siècle de notre ère. Six des neuf fêtes évoquées figurent dans les ménologes rustiques qui sont datés entre le règne de Caligula (37–41) et la fin du Ier siècle de notre ère[24]: les *Lupercalia* de février, les *Mamuralia* de mars, le *natalis* de Mercure, de mai, celui de Diane d'août, la fête d'Isis de novembre et les *Saturnalia* de décembre. Elles appartiennent au groupe des fêtes populaires romaines les plus anciennes sauf les *Isia* de novembre, introduits à l'époque impériale (entre 19 et 65 de notre ère). Les vœux des kalendes de janvier se développent surtout à cette époque[25]; les *Veneralia*, tout en étant probablement très anciennes, ne figurent pas dans les calendriers romains de pierre et ne semblent avoir été rendus officiels qu'à la fin du IIe siècle de notre ère. L'évocation d'un anniversaire impérial en octobre ainsi que l'absence pour ce mois de toute allusion à une fête dans d'autres cycles prouve qu'il n'existait aucune cérémonie religieuse suffisamment populaire pour inspirer une image. Il en est de même de juin, de juillet et de septembre, encore que le cas de ce dernier mois doive être mis à part. Pour les deux premiers, il y a évidemment absence de cérémonies religieuses marquantes, remplacées dans l'imagerie par des faits saisonniers. Il est, au contraire, plus délicat de tracer pour septembre la ligne de séparation entre le simple rappel du fait saisonnier des vendanges et du foulage du raisin, et l'évocation d'une fête en l'honneur de Bacchus.

---

[21] Ibid.

[22] Degrassi, o.l., p. 389 et 391.

[23] Ibid., p. 409 et suiv.

[24] Ibid., p. 284 et suiv.

[25] Ibid., p. 388 et suiv.

2. Les peintures d'Ostie

Un autre cycle, à peu près contemporain (entre 198 et 212), est plus explicite sur ce point, mais malheureusement beaucoup plus fragmentaire. Il s'agit des restes de peintures qui forment aujourd'hui deux tableaux rectangulaires (pl. VIII 23, IX 24), mesurant respectivement 0m98 de large × 0m49 de haut, et 1m10 de large × 0m59 de haut, exposés au Musée du Vatican. Trouvés en 1868 à Ostie ils montrent chacun deux sujets distincts, représentés par des enfants. Identifiés pour la première fois comme représentations des mois par A. Piganiol[26], ils ont souffert dans l'interprétation par ce savant d'une datation trop haute: il les attribuait au début du Ier siècle de notre ère alors qu'ils appartiennent au règne de Septime Sévère[27]. Les deux tableaux représentent, chacun, deux scènes indépendantes l'une de l'autre, donc quatre sujets, c'est-à-dire quatre mois dont les protagonistes, chaque fois au nombre de six, sont des enfants. A. Piganiol a bien reconnu dans l'un d'eux (pl. IX 24) la fête de Diane des ides du mois d'août, décrite par Grattius Faliscus[28]. Une statue de la déesse, du type de celle de Versailles, se dresse sur un socle élevé, en forme de fût de colonne. Deux immenses torches sont fichées de part et d'autre dans le sol, reliées entre elles par une barre transversale au-dessus de la tête de la statue. Quatre enfants en manteau à capuchon et en chaussures montantes lèvent des torches vers l'idole[29]. A gauche on distingue les restes effacés de deux autres enfants qui amenaient deux animaux de sacrifice[30]. Deux des six participants de la procession à droite[31] portent des paniers remplis de raisins (ou d'autres fruits?). L'un de ces deux et un autre tiennent des hampes surmontées d'un buste, auxquels sont suspendues des grappes de raisin. Un cinquième en tête, qui se retourne, semble diriger le cortège, levant de la droite un baton terminé en haut par une petite barre transversale et tenant dans le creux du bras gauche un objet de forme allongée, s'évasant vers le haut, que je ne saurais identifier. Tous portent des vêtements de fête, les bustes seraient ceux de Jupiter et de Liber[32]. Il s'agit d'une procession qui semble inaugurer les vendanges et que A. PIGANIOL proposait d'identifier avec celle des *Vinalia rustica* du 19 août[33]. Il ne peut cependant s'agir de cette fête qui, par sa date précoce, dénonce son caractère prophylactique en faveur d'une bonne maturation de la vigne[34]. Les grappes suspendues aux hampes, et probablement entassées dans les corbeilles, caractérisent au contraire une fête des vendanges, donc du raisin mûr, qui, à la latitude de Rome, ne peut avoir lieu avant le mois de septembre et qu'il faut rapprocher de la notice *Vendemia* du 5 septembre dans le calendrier de Filocalus[35]. – Dans l'autre tableau (pl. VIII 23), A. PIGANIOL croyait reconnaître les Neptunales du 23 juillet et l'évocation des *ludi Martiales* du 1er août. En raison de la date précoce qu'il attribuait à ces tableaux, il pensait aux jeux de Mars de l'an 2 avant J.-Ch. Les deux tableaux représentaient pour lui une suite de quatre fêtes resserrées entre le 23 juillet et le 19 août. Ils auraient fait partie d'un cycle extrêmement développé où chaque mois était illustré par deux ou trois fêtes, le tout formant une bande de 25 à 30 m environ. Or, l'interprétation du second tableau devient beaucoup plus aisée si l'on adopte la date sévérienne. Lors de la découverte de ces peintures on avait déjà proposé pour le sujet de gauche (pl. VIII 23), le transport d'un navire sur une charrette, *le navigium Isidis*[36] du 5 mars, fête introduite dans le calendrier romain au Ier siècle de notre ère[37]; c'est cette interprétation qu'il faut adopter sans hésitation. Dans la procession de droite A. PIGANIOL a reconnu la célébration d'une fête impériale en raison du *vexillum*, surmonté de trois bustes et placé en tête du cortège. La date sévérienne que nous proposons rend, dans ce cas aussi, l'interprétation fort aisée. Les bustes ne peuvent être que ceux de Septime Sévère et de ses deux Césars, Caracalla et Géta[38]. L'objection qu'ils sont imberbes et les têtes de trois enfants me paraît sans poids: ces têtes sont conformes au genre de ces tableaux qui transforment tous les participants en enfants. On notera qu'ici ils sont tous pieds-nus. Le cycle aurait été peint entre 209 et 211 (cette dernière date est celle de la mort de Septime Sévère).

---

[26] A. Piganiol, Le calendrier d'Ostie, dans: Id., Recherches sur les jeux romains, Paris et Strasbourg, 1923, p. 44–57.

[27] Cette date se déduit du style et d'un détail iconographique dont je parlerai dans un instant. – B. Andreae, dans W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 4e éd., Tübingen 1963, n° 467, p. 366 suiv., avec note bibl., attribue ces tableaux au temps d'Alexandre Sévère.

[28] Grattius Faliscus, Cynegetica, vers 484 suiv., éd. E. Baehrens, dans: Poetae Latini minores, t. I (poème du temps d'Auguste), Leipzig (Teubner) 1879 (^{2}1910, rec. F. Vollmer).

[29] Cf. H. Stern, Le cycle illustré des mois trouvé à Ostie, dans: Journal des Savants, 1975, p. 122–129.

[30] Signalés par B. Nogara, dans: Le nozze Aldobrandini, i paesaggi dell'Odissea con scene e le altre pitture murali antiche conservate nella Biblioteca Vaticana e nei Musei Pontifici, Milan, 1907, p. 72–78.

[31] Le sixième à l'extrême droite n'est plus visible aujourd'hui.

[32] A. Piganiol, o.l. p. 47.

Notre analyse permet de restituer à chaque mois une seule fête au lieu des deux ou trois envisagées par A. PIGANIOL: le *navigium Isidis* au 5 du mois de mars, le *natalis* de Septime Sévère au 9 avril, la fête de Diane au 13 août et les *Vinalia* au mois de septembre ce qui donnerait douze sujets pour les douze mois de l'année, formant une suite de 6 à 7 m de long.

---

[33] Ibid.

[34] Voir G. WISSOWA, Religion und Kultus der Römer, Handbuch der class. Altertumswiss. V 4, 2e éd., Munich, 1912, p. 115.

[35] DEGRASSI, o.l., p. 508.

[36] Cf. A. DIETERICH, Sommertag, dans: Archiv für Religionswissenschaft, t. VIII, 1905, Beiheft p. 82–117.

[37] DEGRASSI, o.l., p. 419. – A. PIGANIOL, o.l., p. 49, pense que le bateau est représenté derrière la charrette par la maladresse du peintre ou d'un restaurateur. Or, il s'agit de toute évidence du bateau mis à flots; la charrette retourne vide, débarassée de son fardeau.

[38] Caracalla est nommé César en 198, Géta en 209.

3. La mosaïque de Hellín (Espagne)

Deux autres cycles de la deuxième moitié du IIe et du premier quart du IIIe siècle de notre ère, tout en évoquant des divinités pour chaque mois, représentent des sujets très différents. Le premier (pl. X 25), qui provient d'une mosaïque de pavement d'Espagne (Hellín, province d'Albacète) conserve sept sur les douze images des mois[39]. La figure d'un dieu ou d'une déesse est associée avec celle du signe du zodiaque correspondant (on utilise la série du Verseau, voir infra). Avril (pl. X 26a) est illustré par Vénus (fête du 1er de ce mois), assise sur un taureau anthropomorphe, en mai Mercure (*natalis* du 15 mai) se place derrière un génie ailé (pl. X 26b), nu sauf un manteau flottant, qui tient les Gémeaux sur ses bras joints et tendus. En août Diane (*natalis* le 13 août) est assise en amazone sur le dos d'un centaure (pl. X 26c); sa tête diadémée est surmontée d'une demi-lune et elle brandit une lance de la main gauche. Sa monture n'est pas un signe du zodiaque; la Vierge qui aurait eu sa place ici, ne pouvait convenir à ce rôle. Vulcain (pl. XI 27a), dieu tutélaire du mois de septembre, est assis, comme Mercure, derrière le dos d'un génie ailé, qui tend la Balance, le signe du mois. Le dieu de la forge est barbu, coiffe un petit bonnet arrondi et tient une pince à feu. Mars (pl. XI 27b) caractérise octobre; il est casqué et cuirassé, mais curieusement dépourvu d'armes, portant une trompette (*tuba*) dans le creux du bras gauche, ce qui signifie probablement la clôture de la période guerrière de l'année. Il est assis derrière le Scorpion, le signe d'octobre, qui est anthropomorphe: un homme nu, deux pinces sortant de son épaisse chevelure, qui s'élance d'un pas rapide vers sa droite et vide un panier rempli de raisins. Novembre (pl. XI 27c) est une prêtresse d'Isis (ou Isis elle-même), le voile noué sur le front, tenant une situle de la main droite et un thyrse (?) de la gauche. Elle monte en amazone le Sagittaire, le signe du mois, un centaure, en grande partie détérioré, tendant son arc vers la droite. Décembre (pl. XI 27d) est un personnage féminin, en partie effacé, assise sur le Capricorne à pieds de bouc, mais curieusement pourvu de bras d'homme dont l'avant et une partie de l'arrière du corps sont perdus. La femme, que je ne saurais identifier, appuie sa tête sur sa main gauche repliée et tient une lance de la main droite; ce bras est encerclé d'un bracelet. – Des divinités tutélaires et d'autres qui évoquent des fêtes sont associées dans ce cycle: Vénus est à la fois la déesse tutélaire du mois d'avril et le sujet de la fête du 1er de ce mois, Mercure est célébré le 15 mai, Diane le 13 août, Vulcain est le dieu tutélaire de septembre, Mars celui d'octobre, mais aussi le sujet d'une importante fête religieuse de ce mois, l'*Armilustrium* du 19, en novembre sont évoqués les *Isia*; seule la signification de l'image de décembre nous échappe.

---

[39] Voir H. STERN, Mosaïque du Hellín (Albacète), dans: Fondation Piot . . . Monuments . . . t. LIV, 1966, p. 39–59

4. Le cycle des mois de Trèves

De même à Trèves, sur la mosaïque de Monnus (pl. XII 28, XIII 29)[40] Mercure figure Mai, Vulcain Septembre, Isis Novembre; Juillet est caractérisé par le buste de Neptune dont la fête tombe le 23 de ce mois, Bacchus représente Octobre, le mois de la fabrication du vin, Juin seulement est caractérisé par la divinité éponymique, Junon[41]. Dans ces deux cycles on s'est servi indistinctement des divinités tutélaires et éponymiques ou de fêtes religieuses pour illustrer les mois.

5. Les images des mois de mai et de juin de Rome et de Leningrad

Une image isolée de juin que D. Levi[42] ne croit pas postérieure au troisième quart du IIe siècle après J.-Chr. évoque les *ludi piscatorii* du 7 juin (pl. XIV 31)[43]. Un jeune pêcheur est entouré des produits de son travail, trois poissons et deux seiches. Les fruits, disposés sur un plateau qu'il présente, (figues?), d'autres (poires?) entassés dans une corbeille posée par terre, et les légumes(?) qu'il porte dans un autre petit panier à anse, sont des produits de la saison. – Une mosaïque du mois de mai, légende *Maius*, à l'Antiquarium de Rome[44] (pl. XIV 30) est le pendant de ce tableau de Juin par les dimensions et par la 'mise en page'. Mesurant 0m49 × 0m50 contre 0m525 × 0m525 de juin, entouré comme celui-ci d'une bordure dentelée, le mois est personnifié par un jeune garçon debout de face, en tunique exomide. Il présente de la main gauche une corbeille de fleurs, une autre étant posée plus bas sur un socle cubique, sur lequel retombent deux larges rubans. De l'autre côté, une grande amphore est placée sur un support semblable qui porte l'inscription grecque *PIE*, «bois», en caractères latins. Au lieu des deux rectangles blancs de part et d'autre de la tête de Juin deux balustrades aux mêmes contours et aux mêmes dimensions flanquent celle de Mai. Cependant, le style tout différent oblige de placer cette image au IVe siècle. Il s'agit probablement des fragments d'un cycle des IIe/IIIe siècles dont certains tableaux auraient été refaits au IVe.

---

[40] Voir Kl. Parlasca, Die römischen Mosaiken in Deutschland, Berlin, 1959, p. 24 et suiv., p. 41 et suiv., pl. 42, 1, 43–47.

[41] C'est le seul cas que je connaisse de la représentation d'une divinité éponymique du mois. – Parlasca, qui a donné une excellente analyse iconographique de cette mosaïque, ne s'est pas prononcé sur le fragment qui se trouvait en bas à gauche de l'octogone avec Cadmus et une Muse (reproduit sur sa pl. 45,1) et qu'il prend pour un buste d'homme. A notre avis ce morceau très fragmentaire est le buste d'une jeune femme, de face, d'un charactère légèrement virile, qui pourrait bien être Diane dont le *natalis* tombe le 13 du mois d'août.

[42] o.l. p. 289.

[43] Cf. Degrassi, o.l., p. 466. Publiée par Mme S. Korsunska, Zu den römischen Monatsbildern, dans: Römische Mitteilungen, t. XLVIII, 1933, p. 276 et suiv., pl. XLIII.

[44] Autrefois au Musée du Capitole, cf. H. Stuart-Jones, A Catalogue of Ancient Sculpture Preserved in the Municipal Collection of Rome, Oxford, 1926, p. 272, pl. CVII, 1, 8; voir sur ces deux mosaïques H. Stern, Le calendrier . . ., p. 212 et suiv., pl. XL, 2, 3.

6. Cycle des mois de Carthage, perdu, connu par un dessin

Ce n'est que pour mémoire que je mentionne ici un cycle des mois d'une mosaïque de pavement, trouvé à Carthage il y a plus de cent ans, connu seulement par une brève note de N. DAVIS[45] et par une notice de C.-E. BEULÉ[46]. Cinq mois étaient conservés, mais DAVIS n'en décrit que mai et juin: «Mai était un gros garçon à la face rouge-brique, vêtu d'une tunique courte et portant une corbeille de fleurs; l'exécution était misérable. Une petite fille(?), également difforme et portant une corbeille de fruits, personnifiait juin. De cette manière facile à comprendre et ne prêtant pas à confusion, étaient représentés les cinq mois, et pour rendre plus sûres encore les choses, le nom de chaque mois était inscrit en caractères latins au-dessus de chaque tête».

III. Les mois représentés par des images de genre

1. La mosaïque de Zliten (Tripolitaine)

Un groupe de quatre, ou plutôt de cinq cycles est formé par une suite d'images de genre. Le plus ancien est celui de Zliten en Tripolitaine[47] dont cinq tableaux ont été trouvés dans un contexte archéologique qui, malheureusement, ne permet de reconstituer ni la configuration originelle ni la séquence exacte (pl. XIV 32). Il s'agit d'emblemas exécutés sur un support de briques bipédales (d'environ deux pieds romains au carré). L'un des mois, qui doit se placer entre octobre et janvier (pl. XV 33) est représenté par les travaux de bêchage de plusieurs personnages aux alentours d'une ferme, mars ou avril par la traîte et le pâturage des chèvres et par un séchoir de fromages (pl. XV 34), août par le battage du blé à l'aide de chevaux et de bœufs (pl. XV 35), lancés par des ouvriers sur l'aire où sont étendues les épis. Deux autres tableaux très fragmentaires montrent, l'un un adolescent nu qui s'incline pour verser aux pieds d'une femme assise à gauche les fleurs d'un *calathos*; il ne peut s'agir que de l'illustration du mois de mai. Sur un dernier tableau dont seule la partie inférieure de droite est conservée, deux hommes puisent de l'eau dans une fontaine; à l'extrémité droite, un enfant assiste à la scène. Malgré l'état fragmentaire, on peut supposer, par analogie avec les représentations du mois d'août qui ont la soif pour thème central, que ce mois est évoqué ici. – S. AURIGEMMA date ces tableaux de l'époque flavienne.

---

[45] N. DAVIS, Carthage and her Remains, Londres, 1861, p. 200. Cf. H. STERN, Le calendrier . . ., p. 216 et suiv.

[46] C.-E. BEULÉ, Fouilles à Carthage, Paris, 1861, p. 37.

[47] Voir S. AURIGEMMA, I mosaici di Zliten, Rome–Milan, 1926, p. 47 et suiv., p. 78 et suiv. – ID., L'Italia in Africa, Tripolitana, I, 1.,I mosaici, Rome, 1960, p. 59, pl. 123–125.

2. Le calendrier rustique de Saint-Romain-en-Gal (Rhône)

Une autre suite de travaux des mois, d'un siècle ou d'un siècle et demi postérieure, a été dégagée en 1890 à Saint-Romain-en-Gal (département du Rhône)[48]. Tout en étant également fragmentaire ce cycle illustre les activités rurales d'au moins huit mois de l'année, comprenant sept tableaux pour chaque trimestre (pl. XVI 36). Le pavement était formé de 10 × 4 carrés dont 27, c'est-à-dire six rangs transversaux de 4 carrés chacun et un rang de trois carrés sont conservés. Le rang transversal extérieur de part et d'autre dont un seul nous est parvenu, est garni dans chaque case d'une tête d'enfant sortant d'un bouton de fleur[49]. Les quatre cases du milieu inscrivent les représentations des quatre saisons, petits génies montant des quadrupèdes: l'Hiver un sanglier (pl. XX 56), le Printemps un taureau (pl. XX 57), l'Eté un lion (pl. XX 58), l'Automne une panthère (pl. XX 59). Les montures du Printemps et de l'Eté sont des signes du zodiaque, le sanglier est un gibier de la chasse d'hiver, la panthère est l'animal parèdre de Bacchus. La disposition de ces quatre tableaux qui se suivent selon le mouvement d'une aiguille de montre, commande celle des images des mois; elles commencent sous l'Hiver, continuent dans le même ordre de séquence que les saisons pour finir sous l'Automne.

Le premier tableau présente deux hommes (pl. XVII 37), l'un agenouillé par terre, tenant un petit récipient de la main droite, l'autre bras replié et pointant vers la droite; le second, penché sur le sol comme pour enfoncer des graines. G. Lafaye évoque avec raison la notice des ménologes rustiques du mois de décembre: *fabam serentes*, «on sème des fèves», pour expliquer cette image. Dans le second tableau (pl. XVII 38) une femme en tunique talaire incite avec un long bâton un âne qui actionne une meule. Il s'agit sans doute d'un moulin à blé que l'on met en marche à une saison où les travaux des champs sont suspendus[50]. Dans III deux hommes en tunique courte, *paenula*, et chaussures, portent sur une litière une matière, sans doute de l'engrais (pl. XVII 39). Les ménologes indiquent pour le mois de décembre: *vineae stercorant(ur), materia deicitur*[51]. Dans IV, un homme en tunique exomide, nu-pieds, cuit du pain dans un four placé sous un toit à double pente (pl. XVII 40). Il retourne la pâte au moyen d'un long bâton élargi en palette à son extrémité inférieure. Une boule de pain cuit est posée par terre devant le four[52]. Dans V (pl. XVII 41) un homme debout devant une maison, vêtu d'une longue tunique et d'une ample toge, la tête voilée, saisit une matière non identifiable dans un récipient présenté par un serviteur, un enfant d'après sa taille; il semble vouloir la jeter dans un petit trépied placé devant lui. Il s'agit probablement d'un sacrifice d'encens aux dieux pénates (*lares compitales*) qui se célébrait au mois de janvier[53]. Dans VI (pl. XVII 42), un homme en tunique courte, assis devant l'entrée d'une maison, confectionne un panier avec les joncs qu'apporte un autre sur l'épaule gauche, encapuchonné, les jambes couvertes de bas. Les ménologes rustiques disent en janvier *harundo caeditur*, «on coupe les roseaux». Je ne saurais expliquer la bande à deux protubérances en haut à gauche. — Dans VII il ne s'agit certainement pas de «ménagères rustiques»[54]. Un homme et une femme (pl. XVIII 43) s'affairent autour d'une édicule à deux étages qui ressemble à une tour funéraire; les deux objets de part et d'autre dans le fond seraient alors des épitaphes dont celle de gauche est entourée d'une guirlande. C'est sans doute l'évocation des *Parentalia*, la fête des morts du 13 février. L'emplacement de l'image par rapport à celle du génie de l'Hiver indique la fin de cette saison. Aussi la case suivante, n° VIII, marque-t-elle le début du printemps (pl. XVIII 44) par l'arrivée de la cigogne[55]. IX donne (pl. XVIII 45) la greffe des arbres qui s'effectue également au mois de mars. Les cinq autres tableaux du printemps (mars, avril, mai) étant perdus, le tableau n° XV ouvre la saison d'été (et des moissons) par un sacrifice à Jupiter *frugifer*[56] (pl. XVIII 46), offert par un paysan en tunique angusticlave et par une femme à l'épaule et au sein droits nus (nudité rituelle). De la main gauche elle tient une guirlande, la main droite ouverte est levée vers la statue. De part et d'autre sont placés à ses pieds un coffre et une bouteille ventrue à long col étroit, sans doute les ustensiles du sacrifice. L'homme qui lui fait face semble déposer des graines d'encens sur l'autel. Jupiter, une statue de bronze, brandit le foudre de la droite et appuie sa gauche sur la roue, un de ses attributs en Gaule. C'est l'évocation d'un sacrifice propitiatoire pour les récoltes à venir. — Les tableaux XVI à XIX sont perdus, XX présente selon G. LAFAYE une compétition sportive de paysans pour célébrer la fin de la récolte (pl. XVIII 47)[57]. XXI, le mois d'août, montre deux ouvriers, l'un entièrement nu, l'autre ceint du *subligaculum* (pl. XVIII 48), qui coupent et lient en botte des tiges à l'extrémité feuillue. Il peut s'agir des tiges restées sur pied après la moisson, *stipulae subsecantur*[58], ou bien de la moisson[59]; je serais en faveur de la première hypothèse. XXII donne la récolte des pommes en septembre, *poma legunt(ur)*[60] (pl. XIX 49), non pas du raisin, bien que les feuilles des deux arbres ressemblent à des feuilles de vigne. C'est dans XXIII que l'on reconnaît les vendanges (pl. XIX 50): deux ouvriers en tunique exomide cueillent les grappes qui pendent de deux grands ceps soutenus par une treille[61]. XXIV (pl. XIX 51) montre le pressoir du vin: la cuve est placée sous un toit à balustrade, soutenu par quatre piliers. Deux hommes en *subligaculum* piétinent les fruits, un troisième, nu, à droite, rythme leurs mouvements au son d'une flûte. Le jus s'écoule par quatre déversoirs dans autant de récipients à ouverture circulaire qui sont enfoncés dans le sol. – Dans XXV sont réunis le laboureur et le semeur (pl. XIX 52); le premier, à droite, en tunique exomide, nu-pieds, incite avec un long bâton deux bœufs qui traînent une charrue. Le second, à gauche, debout sur un morceau de terrain surhaussé, tient dans le creux de son bras gauche un grand panier rond; il vient d'y puiser une poignée de graines qu'il répand de sa main droite, soulevée au-dessus de sa tête. Son ombre portée est maladroitement tracée à ses pieds; un arbre feuillu limite la scène à l'extrême droite. Les ménologes rustiques notent les semailles du froment et de l'orge au mois de novembre[62].

---

[48] G. Lafaye, Mosaïque de Saint-Romain-en-Gal, dans: Revue archéologique, t. XIX, 1, 1892, p. 322–347. – Voir aussi Inventaire des mosaïques de la Gaule, t. I. Narbonnaise et Aquitaine, par G. Lafaye, Paris, 1909, n° 246, p. 54 et suiv. – Ajouter à la bibl. H. Stern, Le calendrier . . ., p. 205 et suiv.

[49] Sur les têtes sortant de plantes voir A. Toynbee et J. B. Ward-Perkins, Peopled Scrolls, dans: Papers of the British School in Rome. t. XVIII, 1950, p. 1 et suiv. – H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch. Geschichte und Bedeutung einer römischen Portraitform, Lausanne et Fribourg en Br., 1961.

[50] E. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine (= Espérandieu), t. IX, 1925, n° 6903, fig. p. 191, publie le relief funéraire d'un *pistor* (celui qui pile le grain) de Narbonne. La meule qui y figure, tout en étant deux fois plus haute que la nôtre, est actionnée de la même manière. «Un grand moulin en forme de sablier mu par une bête de somme» (P.-M. Duval, La vie quotidienne en Gaule pendant la paix romaine, Paris, 1952, p. 176). Il faut compléter cette description en y ajoutant l'entonnoir placé en haut du moulin dans lequel les grains étaient versés. – Voir aussi Camille Jullian, Histoire de la Gaule, t. V. La civilisation gallo-romaine, Paris, 1920, p. 250 et suiv., qui note que le moulin mécanique, actionné par l'eau ou par le vent, n'était pas encore connu à cette époque.

---

[51] DEGRASSI, o.l., p. 284 et suiv.

[52] D'après C. JULLIAN, o.l., p. 252, le type le plus répandu de pain est «la grande miche ronde, classique chez tous les peuples méditerranéens».

[53] DEGRASSI, o.l., p. 287 et 293 *sacrific(ant) dis penatibus* en janvier.

[54] Ainsi G. LAFAYE, o.l., p. 334.

[55] Voir H. STERN, Le Calendrier . . ., p. 207, n. 1.

[56] G. CH. PICARD a montré dans son 'Offrande à Jupiter', dans: Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1974, p. 127–137, qu'il s'agit ici de cette divinité typiquement gauloise, non point de Cérès comme avait pensé LAFAYE, o.l.

[57] Cf. Virgile, Géorgiques, II, 529 et suiv., Horace, Epist. II, 1, 1, 139.

Les trois derniers tableaux du cycle ont trait à la culture des olives; G. Lafaye a fait erreur en y voyant celle du raisin, ce qui doublerait les sujets de XXIII et XXIV. Nous sommes à la fin de l'année agraire, en octobre-novembre où l'on récolte et pressure les olives. Dans XXVI (pl. XIX 53) deux hommes en tunique exomide, les pieds nus, sont occupés à préparer le récipient destiné à conserver l'huile[63]. Celui de gauche induit de poix l'intérieur d'une grande jarre renversée, l'ouverture tournée sur le côté. Son compagnon, penché sur une large marmite, prépare la matière résineuse en la faisant bouillir sur le feu et en la remuant avec deux baguettes. Le fond du tableau est garni par un pilier qui porte un vase et par un arbre dont les branches dénudées dénoncent la saison hivernale. Il est évident que ce travail précède la préparation du liquide destiné à ce récipient. – Aujourd'hui la région de Vienne ne produit pas d'olives dont la culture ne remonte pas au-dessus de Donzère à 130 km au sud. A. PELLETIER pense qu'elle n'est pas montée plus au nord non plus à l'époque romaine. Il faudrait en conclure que les images de ce calendrier rustique, du moins celles qui concernent la culture de l'olive, ne sont pas inspirées par des techniques rurales régionales, alors que celles qui concernent la viticulture s'y conforment très exactement. XXVII montre la cueillette des olives (pl. XX 54). Un homme en tunique courte, les pieds nus, se tient sur une échelle appuyée contre un olivier; un autre arbre de la même espèce se dresse tout à côté à gauche. Ramassant les fruits à la main l'homme se retourne vers un compagnon debout, vu de dos, vêtu comme lui qui porte un large panier sur les épaules dans lequel il a entassé les fruits[64]. Le cycle se termine par l'image d'un pressoir d'olives (pl. XX 55). Abrité sous un toit à double pente qui est soutenu par quatre poteaux surélevés sur une plateforme rectangulaire, ce pressoir consiste en une large plaque circulaire, de pierre probablement, qui fait pression sur un soubassement carré(?) sur lequel les fruits sont étalés. Deux hommes nus sauf le *subligaculum*, s'affairent autour de cet appareil[65]. Celui qui se trouve à l'intérieur du hangar, se penche en dehors pour saisir un long crochet qui pend du fronton; d'autres cordes, plus courtes y sont également attachées. De l'autre main, cet homme tient un long levier, fixé par son extrémité inférieure au soubassement du hangar; il vient de le détacher du crochet ou s'efforce de l'y fixer. Son compagnon, face à lui, saisit son levier des deux mains, en s'appuyant d'un pied au soubassement du hangar, de l'autre sur ce levier, et en s'arc-boutant en position presque horizontale pour exercer une pression violente sur le levier. Une autre barre semblable est fixée à l'extrémité droite de la meule, et passe derrière le dos du premier ouvrier. Le liquide se déverse par une ouverture du soubassement dans une large bassine circulaire sans couvercle, posée par terre[66].

---

[58] Lafaye, o.l., p. 339. – Cf. G. Wissowa, Römische Bauernkalender, dans: Apophoreton der Graeca Halensis, XLVI. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, Berlin, 1903, p. 42, 45. – Les ménologes donnent *stipulae incenduntur*, voir Degrassi, o.l., p. 289, 295 ce qui revient pratiquement au même. – Pour J. Le Gall, Les «falces» et la faux, dans: Etudes d'archéologie classique, II, 1959, p. 63: «le tableau du mois d'août représente la coupe des chaumes . . . on la fait avec une faucille qui paraît tout à fait identique à certaines faucilles à blé».

[59] Degrassi, o.l., p. 289.

[60] Ibid.

[61] Sur l'usage de la treille, voir A. Pelletier, Viticulture et oléiculture en pays allobroge dans l'antiquité. A propos du calendrier rustique de Saint-Romain-en-Gal, dans: Cahiers d'histoire, t. XX, 1975, p. 21–26.

[62] Degrassi, o.l., p. 290 et 297.

[63] A. Pelletier, o.l., s'en tient au commentaire de G. Lafaye, qui voit dans cette scène le poissage d'une jarre de vin. On s'étonne d'autant plus que l'Auteur remarque (ibid. p. 23) que «la jarre n'est pas le récipient idéal pour la conservation du vin . . . . . . la jarre servant à la conservation des céréales, de l'huile, des olives . . .».

---

[64] A. PELLETIER, o.l., p. 25, pense que cette façon de cueillir les olives qui, habituellement, sont gaulées, dénonce leur manque de maturité dans cette région septentrionale.

[65] Je décris leur action sans en comprendre exactement les détails. Le long commentaire donné par G. LAFAYE, o.l., p. 345, ne me semble pas être des plus clairs. – Voir sur ce genre de pressoir F. BENOÎT, Pressoirs d'olives à leviers et contrepoids en Provence et en Afrique du Nord, dans: Mémoires et Bulletins de l'Institut historique de Provence, t. XII, 1936, p. 106–126.

[66] Pour l'essentiel mon commentaire suit celui de G. LAFAYE en y apportant quelques corrections, notées en partie déjà dans mon 'Calendrier de 354'. L'explication de M. ROSTOVTSEFF, The Social and Economic History of the Roman Empire, Oxford, 1926, p. 204 et pl. XXVIII, qui se conforme à LAFAYE pour les détails des tableaux, est aberrante pour l'ensemble. Enumérant les Saisons à rebours (Hiver, Automne, Eté, Printemps), il en décrit les groupes dans deux sens différents: l'Automne et le Printemps dans celui du mouvement d'une aiguille de montre, l'Hiver et l'Eté dans le sens contraire. – Notre tableau VII, pour nous l'image des *Parentalia* de février, est placé au début de l'hiver, et décrit ainsi: «Deux personnages à l'intérieur d'une pièce, assis près d'un poêle». La coupe des joncs, attribuée correctement à janvier, est suivie des semailles qui sont placées en décembre. On revient à janvier avec le sacrifice aux Pénates et on finit l'hiver en décembre

La signification qu'il faut attribuer à ce cycle, et de façon générale, à la plupart des suites illustrées des mois, s'éclaire par une étude récente bien qu'elle ne fasse, curieusement, aucune allusion à notre mosaïque. H. JUCKER dans l'ouvrage cité plus haut[67] a longuement traité des têtes ou des bustes, plus particulièrement de portraits funéraires, introduits dans des calices de fleurs et dans des touffes d'acanthe. Loin d'avoir une fonction purement formelle, ils évoquent la croissance et le dépérissement de la nature[68]. Selon CH. PICARD «l'acanthe reste la marque de la poussée végétale naissante comme indice et espoir de la reviviscence, à la limite du sol des mânes et de la terre des hommes. Elle n'avait pas été choisie au hasard»[69]. Il est vrai que sur la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal il ne s'agit pas de touffes d'acanthe sauf dans la bordure, motif beaucoup plus fréquent, mais de calices de fleurs qui, d'ailleurs, sont traités de deux manières différentes. Dans les images des deux extrémités (pl. XXI 60, 63) s'élève un calice de fleur sur lequel est posée une tête d'enfant(?). Les deux têtes des carrés intérieurs (pl. XXI 61, 62) reposent sur une corolle de pétales et portent sur le haut du crâne un bonnet qui se termine par un bouton. Le tout donne l'impression d'un grand bourgeon de fleur qui vient de s'ouvrir pour livrer passage à la tête. – De part et d'autre de ces quatre têtes pointent des tiges en spirales, terminées en fleurs. Celles des carrés du milieu ont la forme de petites soucoupes, celles des carrés extérieurs, d'une corolle de pétales et d'une étamine. Ces calices sont les symboles de bénédiction et d'abondance, tout comme des cornes, remplies de fleurs et de fruits[70].

Le lien de ces images avec les représentations des activités rurales est évident. Les têtes sur les calices et les fleurs concrétisent les forces de naissance, de croissance et de prospérité de la nature qui se manifestent à toutes les phases des activités rurales. On verra par la suite que tous les cycles illustrés des mois ont cette idée pour base et pour pensée directrice.

3. Le cycle des mois sculpté de la Porte de Mars à Reims

Dans une deuxième suite gallo-romaine illustrée des mois, peut-être de quelques décades antérieure[71], la représentation des activités rurales de sept mois

---

par le transport de l'engrais aux vignes. – On s'étonne que le grand savant russe ait pu donner des explications aussi aberrantes d'un document intéressant, et, somme toute, facile à interpréter.

[67] Supra, n. 49.

[68] Ibid., p. 160.

[69] CH. PICARD, Sur un groupe mutilé d'Éleusis: Le Dioscure à la protomé chevaline, dans: Bulletin de Correspondance hellénique, t. LXXXII, 1958, p. 461.

[70] H. JUNKER, o.l., p. 157.

[71] Voir H. STERN, Le Calendrier . . ., p. 207–210. La bibliographie antérieure à 1913 se trouve réunie dans ESPÉRANDIEU, t. V. Belgique, Ire partie, Paris, 1913, n° 368, p. 33–38. Quant à la date de ce cycle l'Auteur nous dit: Je le croirais plutôt de l'époque des Antonins. – G.-CH. PICARD, La «Porte de Mars» à Reims, dans: Actes du 95e Congrès National des Sociétés savantes, Reims, 1970, Paris, 1974, p. 59–73, date ce monument des dernières années du IIe siècle de notre ère (p. 68).

de l'année, de juin à septembre, est préservée, sculptée en faible relief sous la voûte de l'arc central de la Porte de Mars à Reims[72]. – Cette porte, englobée au XIIe siècle dans un château-fort et, après la destruction de celui-ci en 1595, engagée dans le rempart de la ville, fut en partie déblayée en 1677[73]. A cette occasion un artiste rémois, JEAN COLIN, exécuta quatre gravures de la porte dont l'une donne le relief sous la voûte de l'arc central dans le même état fragmentaire qu'il présente aujourd'hui (pl. XXII 64): il en manque les deux cinquièmes du côté de la ville[74]. Sur une gravure postérieure d'un siècle et demi environ, de qualité nettement supérieure (pl. XXIII 65), dessinée par JACQUES-MARTIN-SILVESTRE BENCE, né à Versailles vers 1770[75] et publiée par A.-L.-J. DE LABORDE[76], on reconnaît le même état, avec une différence cependant: le carré central a été complété.

Les images des douze mois avaient figuré sur une bande qui s'appuyait sur un carré central, cantonné de culots d'acanthe. Ce carré inscrivait un disque qui, de son côté, contenait un autre carré renfermant un homme nu, assis vers la droite, la cuisse droite couverte d'un pan d'étoffe; sa tête étant perdue. Autour de lui se groupaient trois personnages, un quatrième à l'angle supérieur de gauche avait sans aucun doute disparu avec le reste du relief. L'homme assis était la personnification de l'année, *Annus*; les quatre personnages autour de lui, les allégories des quatre saisons, dont on reconnaît à droite l'Hiver, la tête voilée debout, le Printemps, agenouillé du même côté, tenant un panier de fleurs, et l'Automne, accroupi à gauche, tendant une corbeille de fruits. L'Été devait se trouver en haut à gauche. – Deux bandes concentriques circulaires entouraient ce disque, l'intérieure garnie d'une suite de culots d'acanthe, l'extérieure, d'une ligne de svasticas non contigus et de carrés. Actuellement (en 1960) le carré à l'intérieure des deux bandes circulaires a disparu ainsi qu'un peu moins que la moitié des bandes.

Les parties des images des mois connues par les gravures de COLIN et de BENCE commencent à gauche (en regardant vers la ville) au mois de juin par une saillie de chevaux. L'étalon monte sur la jument, maintenue par un servant qui se retourne vers le mâle en étendant le bras droit pour l'exciter[77]. Il importe de rappeler que les chevaux des Gaulois étaient très estimés dans l'Antiquité, surtout les chevaux des Belges qui, aussi, étaient considérés comme les meilleurs cavaliers de la Gaule[78]. Juillet présente la fenaison par trois hommes, nu-pieds, vêtus de tuniques courtes à manches retroussées. Le premier à gauche, vu de trois quarts de face à gauche, s'appuie sur le long manche d'un outil aratoire, le second au milieu, tourné à droite, affûte une faucille à long manche. Le troisième, vu de dos, allonge le pas vers la gauche pour équilibrer le large geste de son bras droit tendu du côté opposé, en fauchant l'herbe avec un outil apparemment identique au précédent; sans doute le saisit-il aussi de l'autre main, qui est invisible. C'est la *falx fenaria*, intermédiaire entre la faucille et la faux moderne, cette dernière ne semblant pas avoir fait son apparition en Europe occidentale avant le VIIIe siècle de notre ère[79]. – Août évoque deux activités distinctes, la cueillette de fruits (pommes ou poires) et la moisson. La moulure de séparation oblique de l'angle sert d'échelle à un ouvrier, vêtu comme les précédents, qui est censé grimper en haut d'un arbre pour cueillir les fruits et les mettre dans un grand panier rond. Au tableau suivant un moissonneur coupe le blé à l'aide d'un appareil dont le fonctionnement a été expliqué par M. RENARD[80] et que BENCE, sans probablement l'avoir compris, a correctement rendu (pl. XXIII 65). Un caisson, monté sur deux roues, pourvu à l'avant d'une rangée de lames pointues pour couper les épis, et à l'arrière de deux timons fixes, est propulsé par une bête de somme (bovidé, cheval, mulet) attachée entre les timons et guidée par un servant qui la suit. A l'avant de l'appareil, un autre servant entasse les épis coupés dans le caisson à l'aide d'un racloir. – Sur le relief rémois on ne voit que le servant qui entasse le blé, les lames à l'avant du caisson et le cheval (ou le mulet) qui pousse ce dernier. Il ne peut s'agir que de l'image du mois d'août qui, dans la région rémoise, est celui de la moisson. – Le tableau suivant donne deux sujets distincts: à droite un chasseur poursuit au galop un cervidé qui s'enfuit à grandes enjambées vers la droite. A gauche, un paysan tourné dans le sens contraire, la tête enveloppée d'un *cucullus*, pousse une charrue traînée par une bête de somme, bovidé ou cheval, dont l'avant du corps disparaît dans la moulure du cadre. Bien que la chasse au gros gibier ne soit pas caractéristique d'un mois déterminé, j'attribue cette image au mois de septembre, puisque la suivante est consacrée aux travaux du labour qui, dans la région rémoise, ont lieu en octobre. Le panneau voisin, contrairement à son pendant de l'autre côté, s'étend jusqu'à l'angle, divisé en deux parties par la moulure oblique: il représente le foulage du raisin. En haut à droite un homme nu sauf une étoffe nouée autour des hanches, se tient debout dans une cuve où il semble piétiner du raisin; dans ses bras il porte un récipient rempli de grappes. Devant lui un autre à l'extérieur de la cuve, vêtu de même et tourné dans le même sens, est courbé en deux pour serrer sous l'aisselle gauche un bâton fixé horizontalement à la cuve; à ses pieds est posé un panier vide. Plus bas, un troisième personnage, complètement nu, s'est suspendu de son bras droit à l'extrémité de ce même bâton pour y peser de tout son poids. Sa jambe droite pliée s'appuie sur un autre panier, garni de fruits. Ces deux derniers paraissent faire un violent effort pour pressurer le raisin entassé dans la cuve. En haut à gauche un quatrième, debout, nu également sauf une sorte de manteau jeté sur son épaule droite, tourne le dos à la scène du foulage. Il porte sous le bras gauche des fruits, sans doute du raisin, et pose la main droite sur le haut de son crâne de sorte que son bras entoure toute sa figure. – Le sujet du tableau suivant, celui de novembre, est l'abattage du porc, dont la chair est destinée à la préparation de la charcuterie, élément essentiel de l'alimentation en Gaule[81]. Renversée sur le dos, la bête gît sur un étal; un ouvrier nu-pieds, en tunique sans manches, serrée aux hanches par une ceinture, enfonce un couteau dans le ventre de la victime pour la vider. Un autre à droite, qui lui tourne le dos, vêtu comme lui, mais portant des culottes collantes(?), s'apprête à saisir une seconde bête qui se dirige vers la droite[82]. – La dernière image conservée montre un bovidé traînant un chariot dont la moitié de la seule roue avant de droite est visible. L'animal est conduit par un charretier dont on distingue à peine les contours sur la gravure de BENCE, mais qui semble avoir été mieux conservée du temps de COLIN[83] (pl. XXII 64). Quoique ce petit tableau soit peu «parlant», il

---

[72] C'est Flodoard, chroniqueur de Reims du Xe siècle qui est le premier et le seul à avoir mentionné ce relief en bon état de conservation (Flodoardi Remensis ecclesiae historia, éd. BANDEVILLE, Reims, 1854, p. 4: *Mediis autem duodecim mensium iuxta Romanorum dispositionem panditur ordinatione desculptus*).

[73] L. DEMAISON, dans: Congrès archéologique de France, LXXV, IIIe Session, tenue à Reims en 1911, t. I, guide du Congrès, p. 9 et suiv., affirme cependant à tort que les reliefs sous les trois arcs étaient enfouis et invisibles jusqu'en 1677. Ils sont reproduits par trois (mauvaises) gravures dans: N. BERGER, Le dessein de l'histoire de Reims, Reims, 1635, p. 21 et suiv.

[74] JEAN COLIN travaille entre 1660 et 1695 à Reims, cf. U. THIEME et F. BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, t. VII, Leipzig, 1912, col. 205 et suiv. – Ces gravures se trouvent dans un recueil factice, côte AA3, au Cabinet des Estampes de la Bibl.Nat.; les cuivres sont à la Bibliothèque de Reims.

[75] Cf. THIEME-BECKER, o.l., t. III, 1909, p. 294.

[76] Dans: Monuments de la France, Paris, 1806–1836, t. I, pl. CXIII. P. 91 on lit.: «Nous nous trouvons très heureux d'avoir pu les (sc. reliefs) dessiner de très près à une époque où la terre remplissait l'arc jusqu'à la hauteur des impostes».

---

[77] Il ne peut s'agir ici que d'une illustration de la fin du mois de mai ou plutôt du début de juin. Varron (De re rustica, II, 7, 7) recommande la saillie des juments entre l'équinoxe du printemps (21 mars) et le solstice d'été (24 juin) parce que, dit-il, les poulains naissent au 10e jour du 12e mois de la portée (donc au bout de 345 jours). La fourchette indiquée tient évidemment compte des différences climatiques considérables dans l'Empire. Palladius (VI, 27) et Columelle (IV, 3, 5) insistent sur le début de cette période en pensant sans aucun doute à l'Italie. – La naissance des poulains devait se produire au moment du plein épanouissement de la nature, au printemps et au début de l'été pour qu'ils trouvassent de l'herbe. C'est dans la région rémoise le mois de juin.

[78] Cf. A. MARTIN, dans: DAREMBERG–SAGLIO, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines (= DS), III (1892), s.v. equuleus, p. 797. – P. M. DUVAL, La vie quotidienne en Gaule pendant la paix romaine, Paris, 1952, p. 179. – R. JULLIAN, Histoire de la Gaule, t. II et t. V.

[79] Voir J. LE GALL, o.l., p. 55 et suiv. (supra, n. 58), et H. STERN, Le cycle des mois de la Porte de Mars à Reims, dans: Collection Latomus, t. LVIII (Hommage à Albert Grenier), Bruxelles–Berchem, 1962, p. 1441–1446.

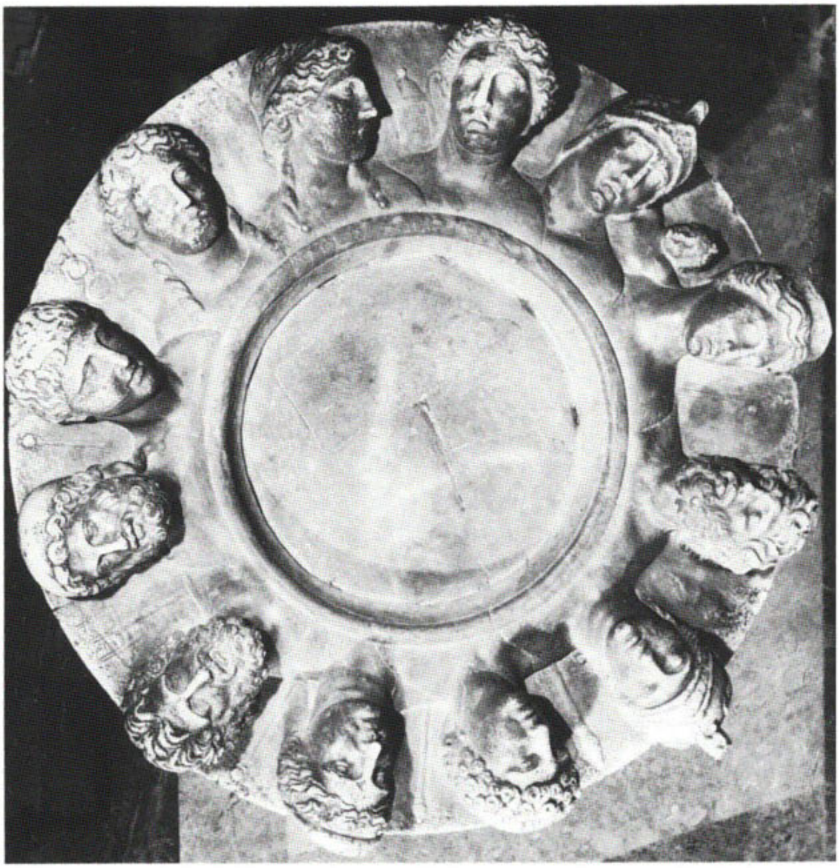
[80] M. RENARD, Technique et agriculture en pays trévire et rémois, dans: Latomus, t. XVIII, 1959, p. 77–109.

---

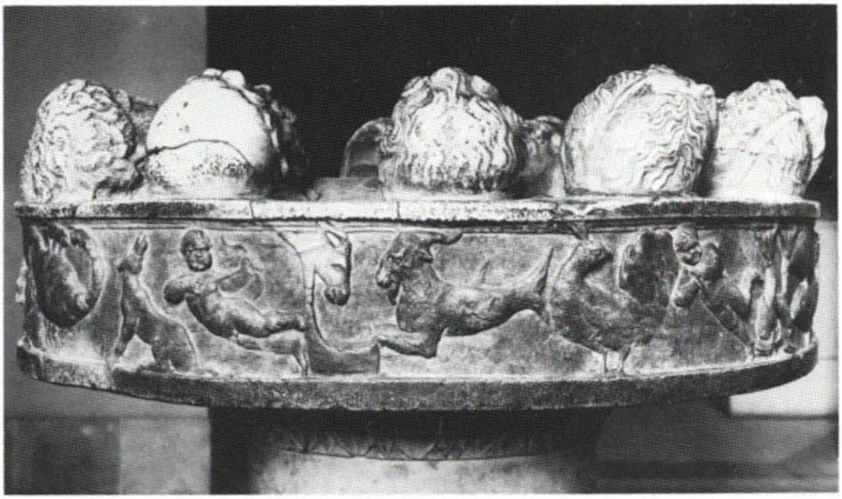
[81] Sur l'importance de la charcuterie dans l'alimentation gauloise, voir P. M. DUVAL, o.l., p. 117 et surtout C. JULLIAN, o.l., t. II. La Gaule indépendante, Paris, 1908, p. 293 et t. V. La civilisation gallo-romaine, 1920, p. 258: «. . . rien n'approchait en fait d'affaires de viande de la vogue que s'étaient acquise les porcheries gauloises. Jambon de Flandres, de Franche-Comté et des Pyrénées, charcuterie d'Alsace, jambons ou suacissons de Provence,d'Avignon ou de Tarascon, lard de Narbonne . . .».

[82] La gravure de COLIN donne ici une tonte de moutons, avec, à droite, deux animaux de cette espèce. WEBSTER (o.l., p. 34 et 120, pl. II, 4), s'étant fié à cette seule gravure, n'a pas reconnu le thème du cycle, car la tonte des moutons appartient au printemps. Aussi a-t-il éliminé le relief de Reims de la série des représentations des mois. Cf. aussi H. STERN, Le Calendrier, p. 208.

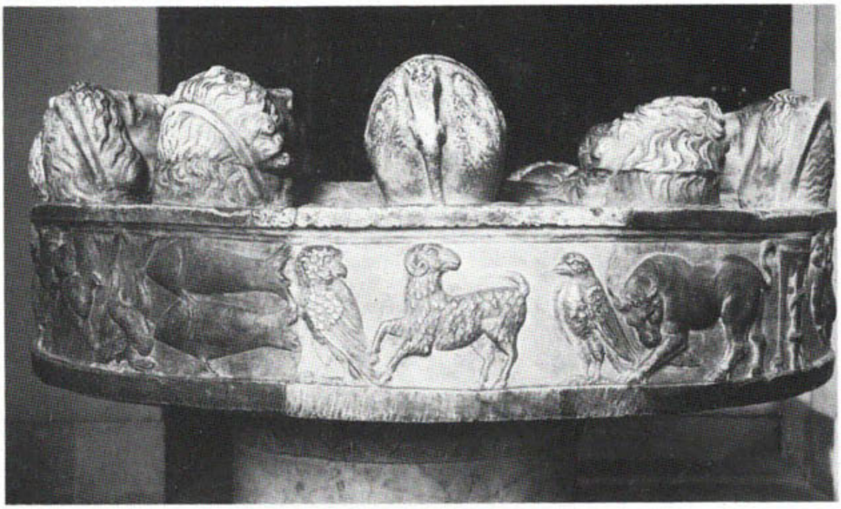
[83] Il est possible que la double moulure de consolidation qui se voit sur la gravure de BENCE, et qui a dû être faite entre l'exécution de la gravure de COLIN et celle de BENCE, ait endommagé le relief à cet endroit.



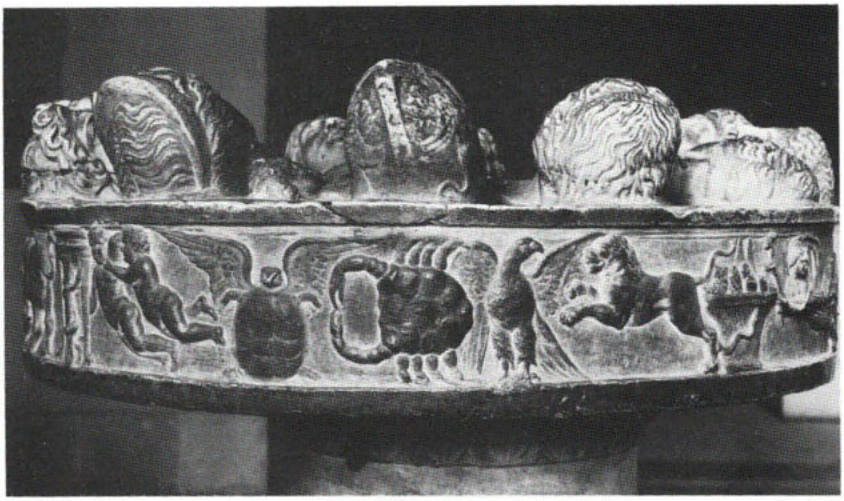
1. Autel de Gabies, Musée du Louvre: les douze dieux



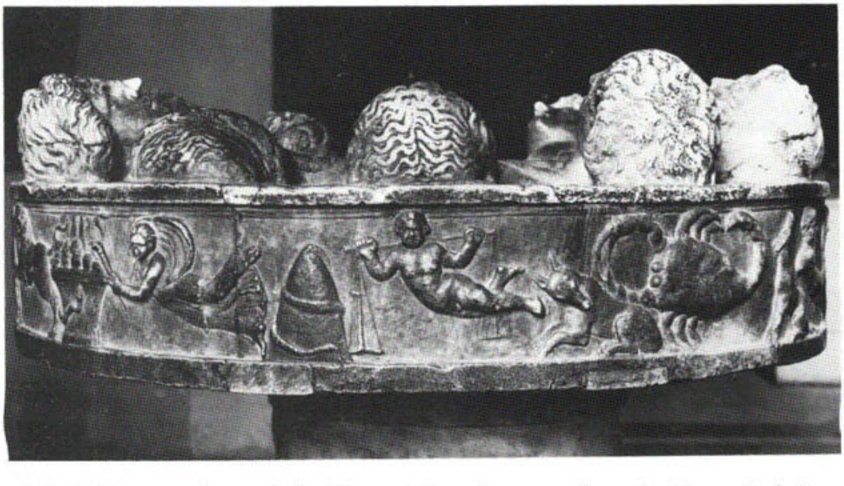
2. Autel de Gabies, tranche verticale: Scorpion à Verseau et animaux parédres de Diane, Vesta et Junon



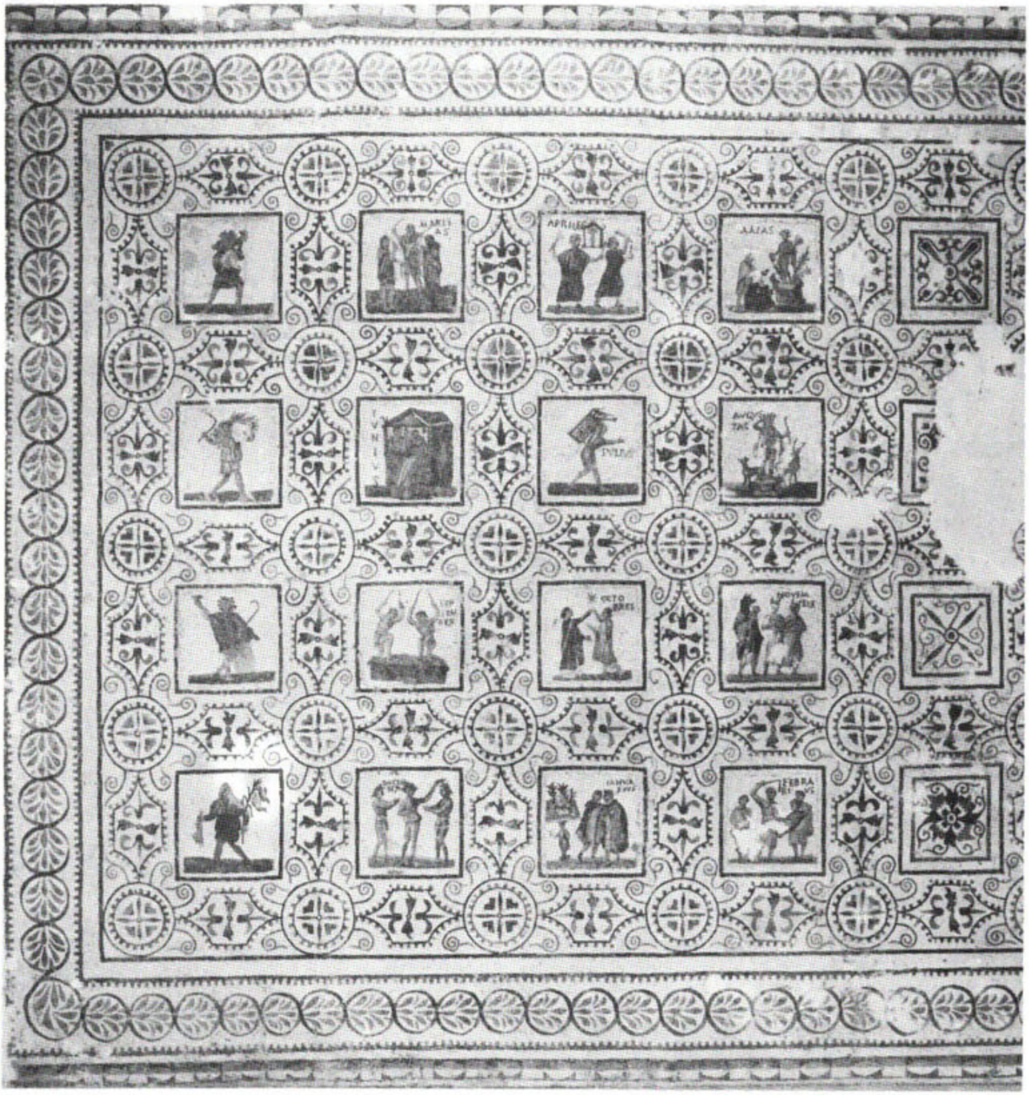
3. Autel de Gabies, tranche verticale: Poissons à Taureau et attributs de Minerve, Vénus et Apollon



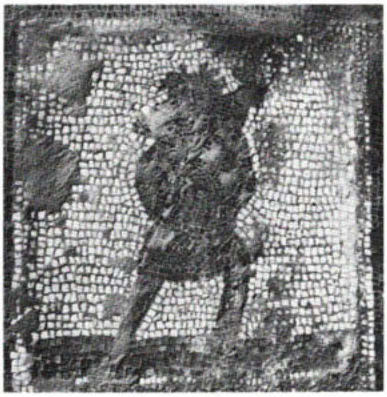
4. Autel de Gabies, tranche verticale: Gémeaux à Lion et attributs de Mercure, Jupiter et Vierge



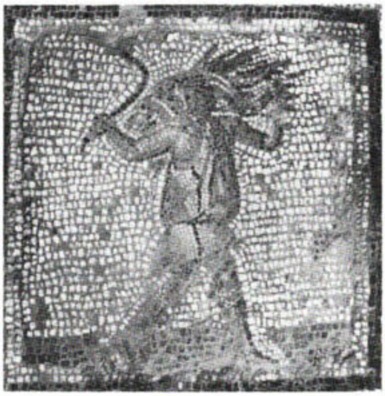
5. Autel de Gabies, tranche verticale: Vierge à Scorpion et attributs de Vierge, Vulcain et Mars



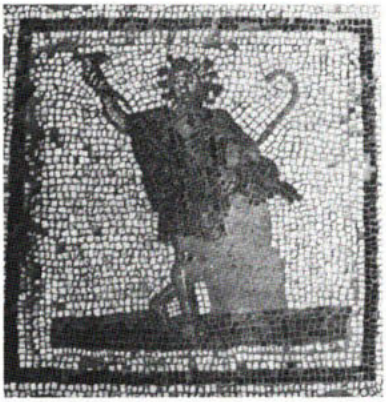
6. El-Djem (Tunisie), la mosaïque des mois



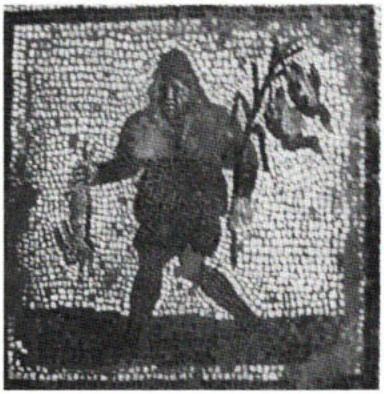
7. El-Djem, la mosaïque des mois: le Printemps



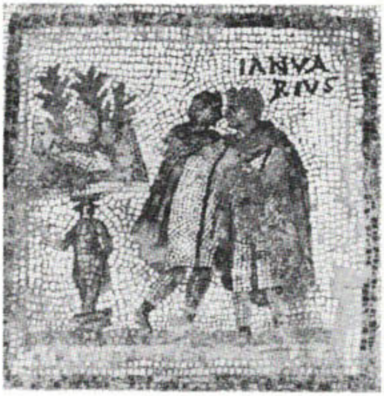
8. El-Djem, la mosaïque des mois: l'Eté



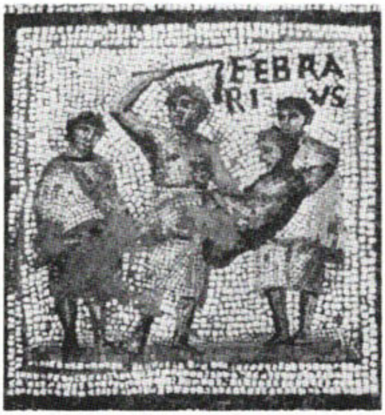
9. El-Djem, la mosaïque des mois: l'Automne



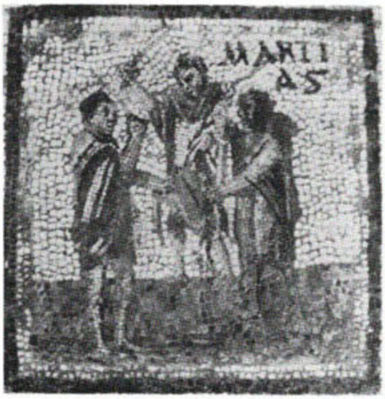
10. El-Djem, la mosaïque des mois: l'Hiver



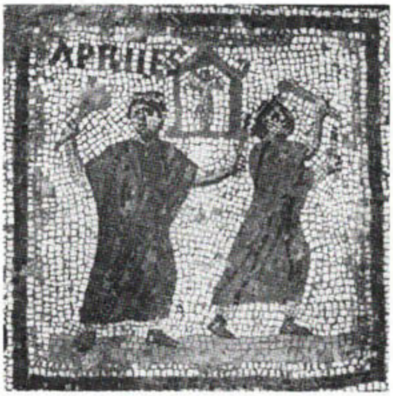
11. El-Djem, la mosaïque des mois: Janvier



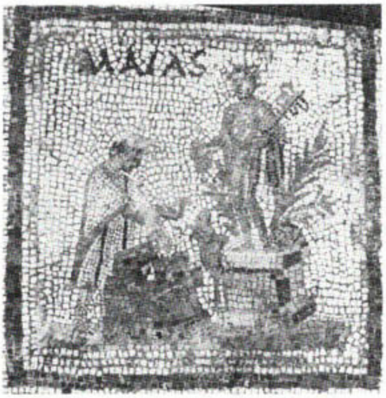
12. El-Djem, la mosaïque des mois: Février



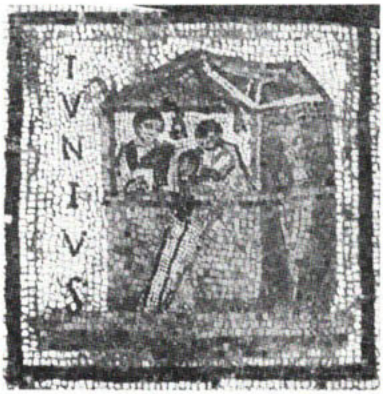
13. El-Djem, la mosaïque des mois: Mars



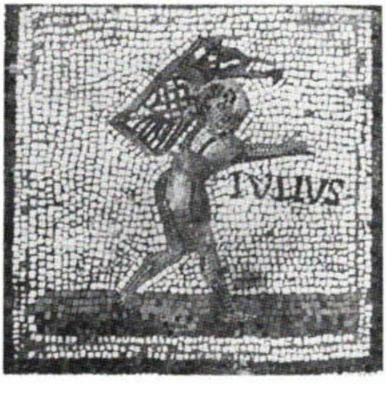
14. El-Djem, la mosaïque des mois: Avril



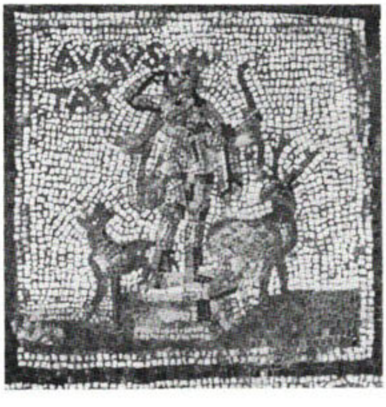
15. El-Djem, la mosaïque des mois: Mai



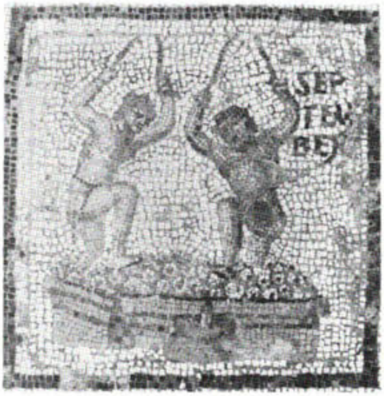
16. El-Djem, la mosaïque des mois: Juin



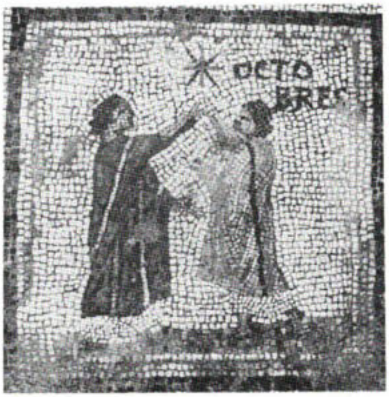
17. El-Djem, la mosaïque des mois: Juillet



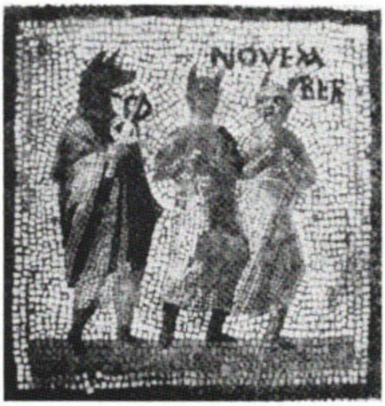
18. El-Djem, la mosaïque des mois: Août



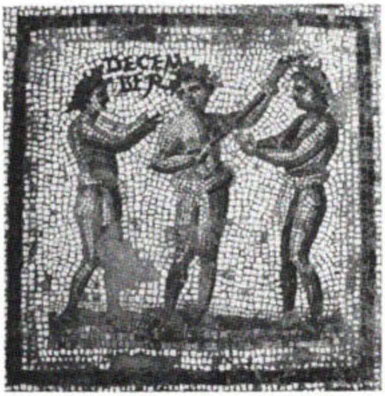
19. El-Djem, la mosaïque des mois: Septembre



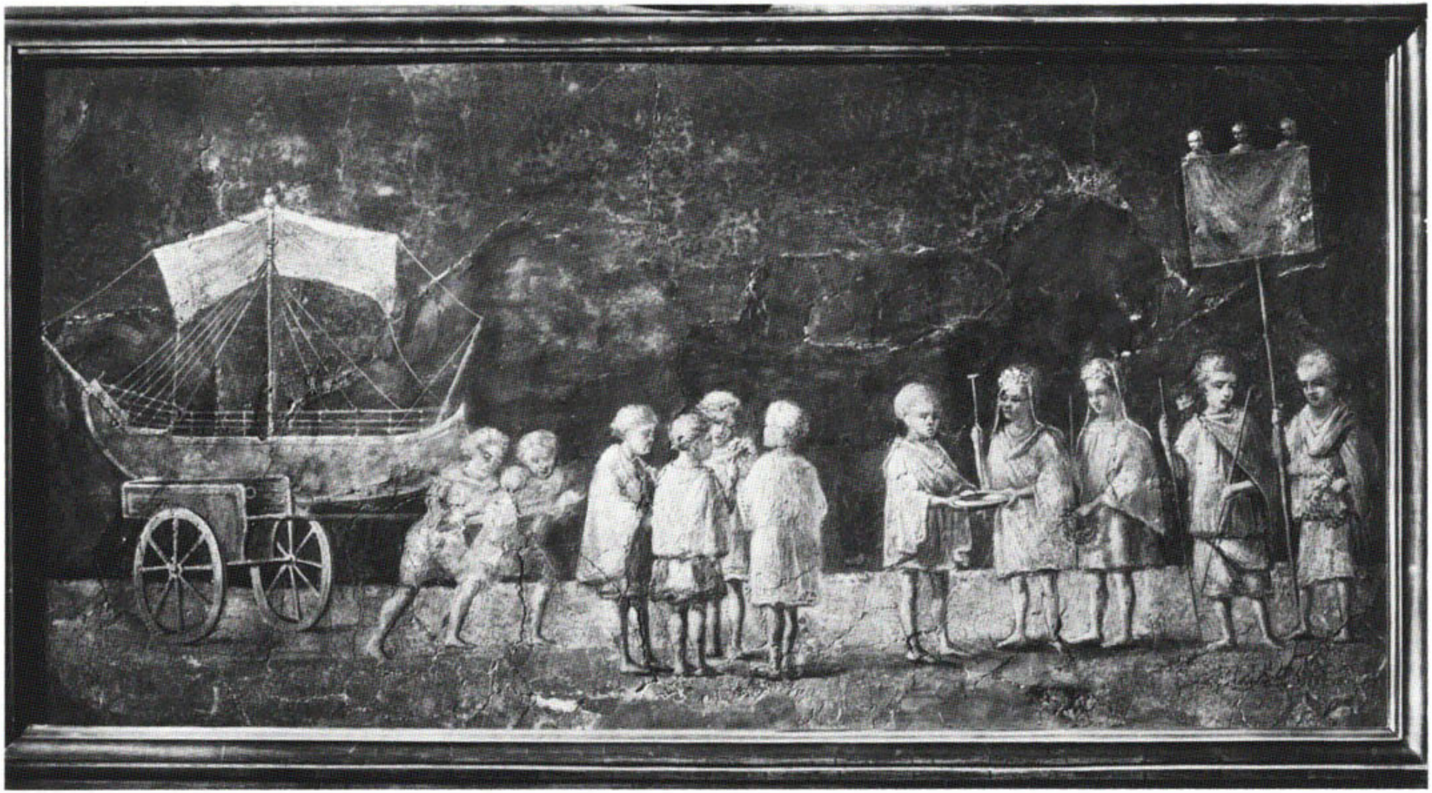
20. El-Djem, la mosaïque des mois: Octobre



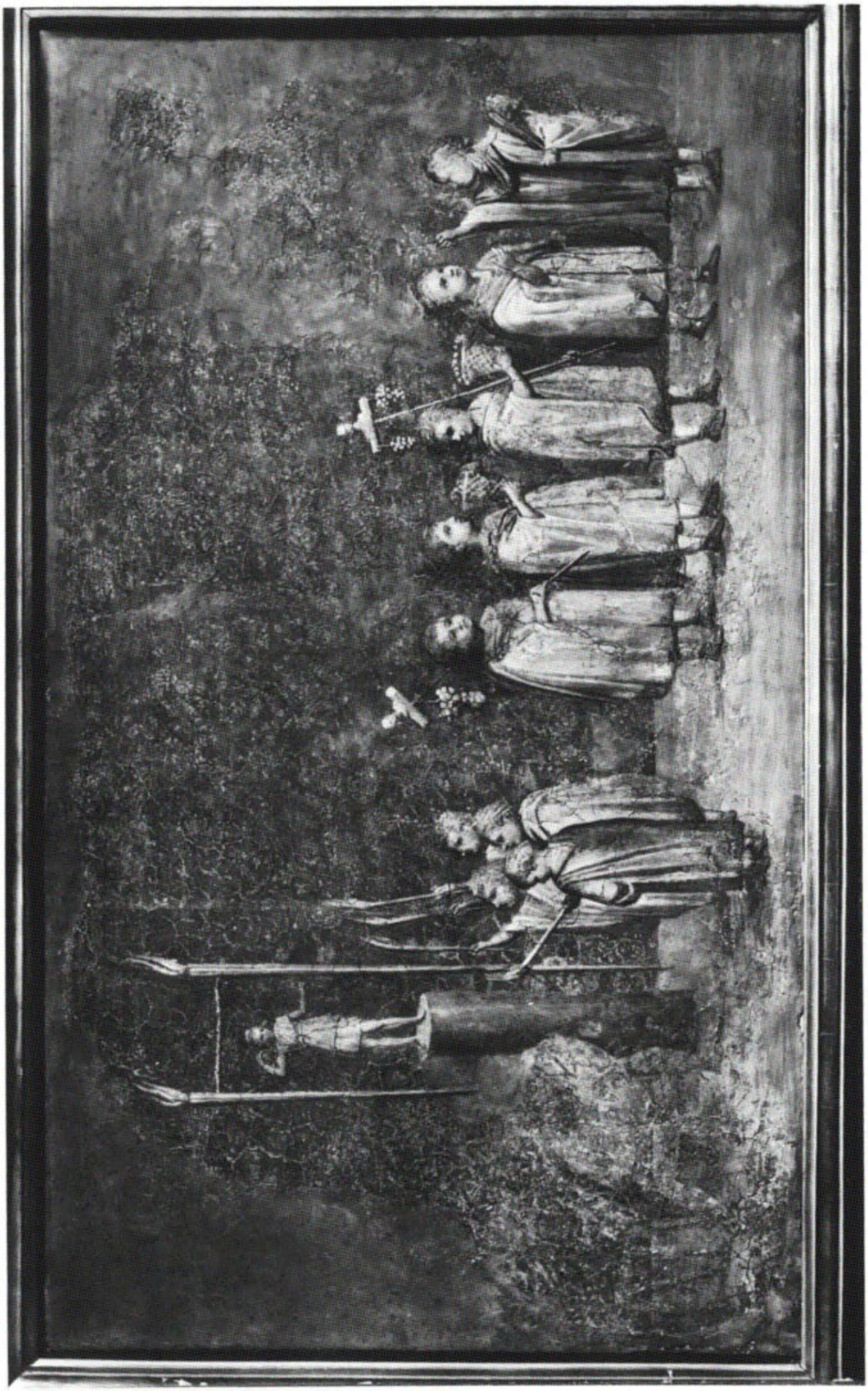
21. El-Djem, la mosaïque des mois: Novembre



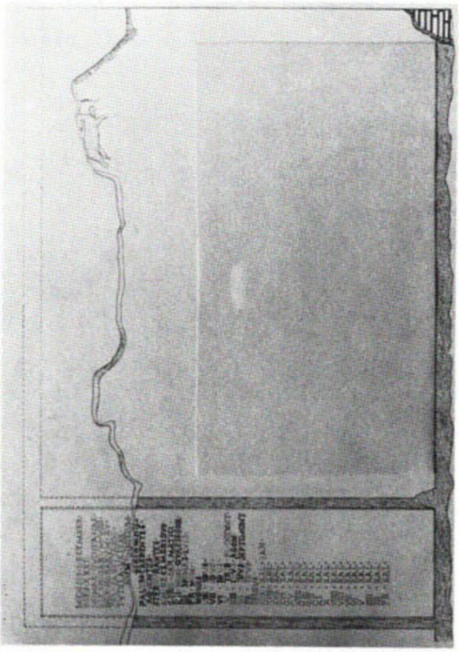
22. El-Djem, la mosaïque des mois: Décembre



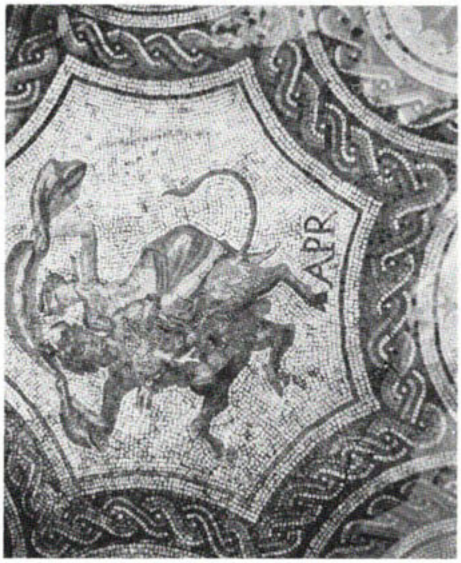
23. Peinture d'Ostie, Musée profane du Vatican: *Navigium Isidis* et procession pour célébrer une fête impériale (probablement l'anniversaire de Septime Sévère)



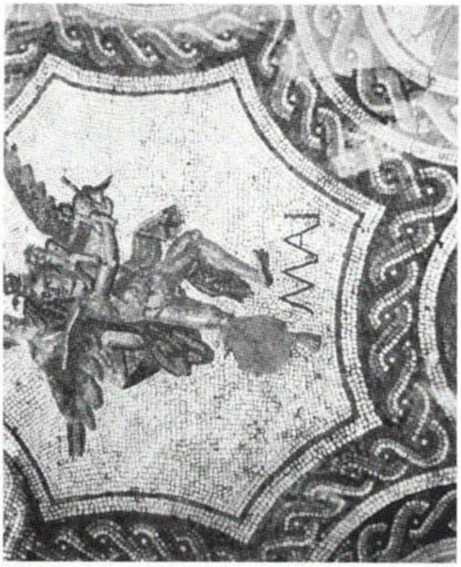
24. Peinture d'Ostie, Musée profane du Vatican: *Natalis Dianae* et fête de vendanges de septembre



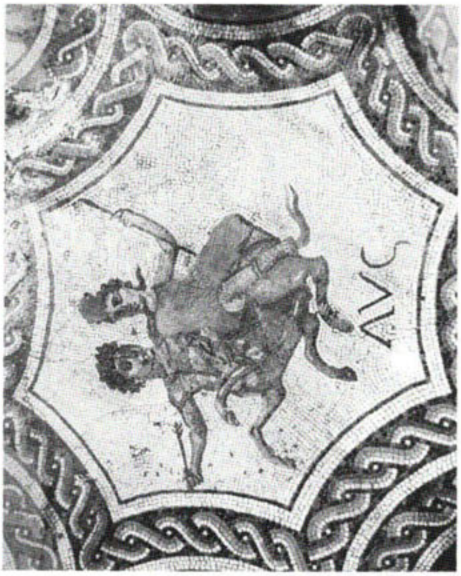
25. Mosaïque des mois, Hellín (Espagne, province d'Albacète), Musée archéologique de Madrid



26a

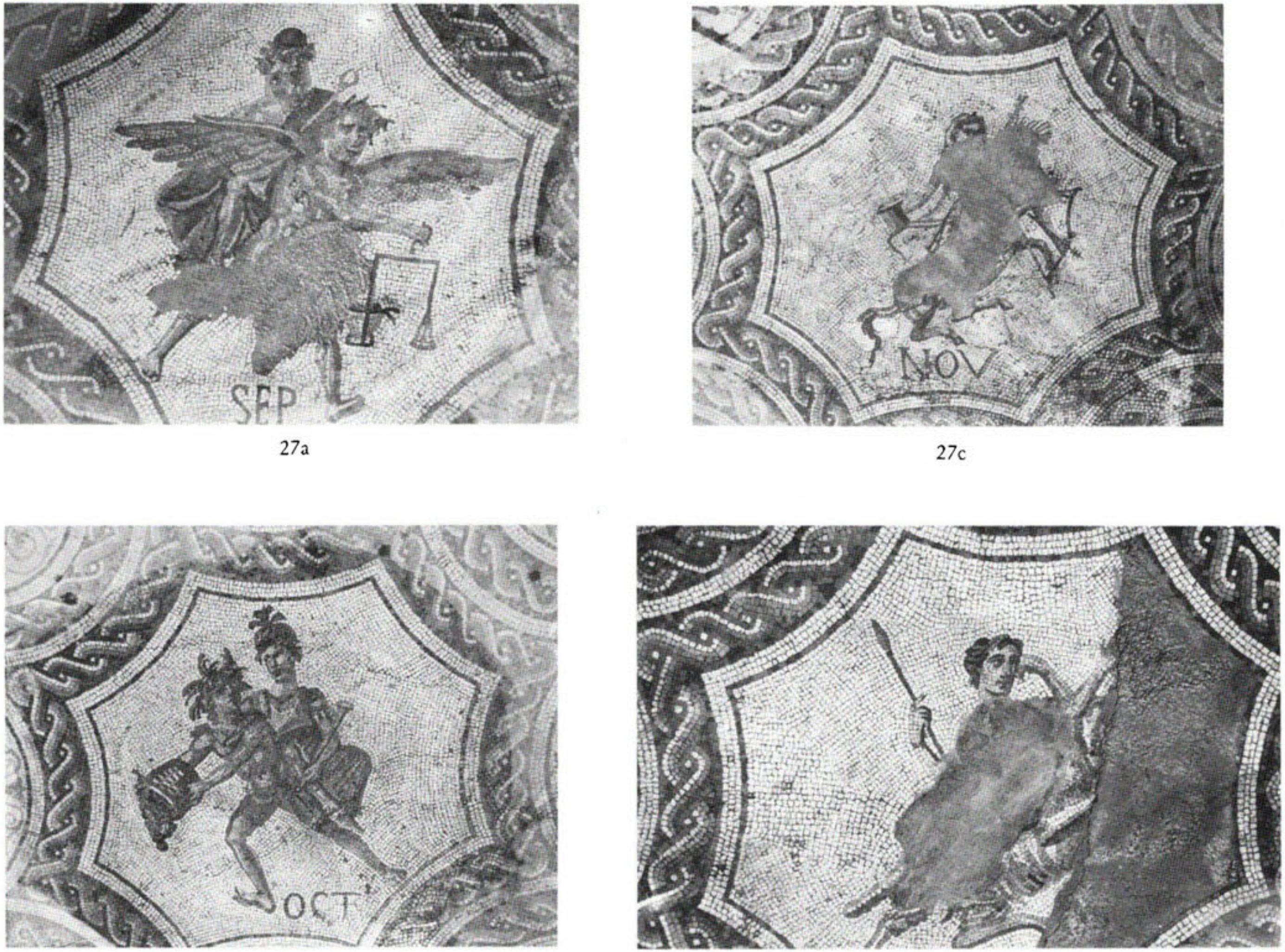


26b



26c

26, a–c. Mosaïque des mois de Hellín: Ensemble, Avril, Mai, Août



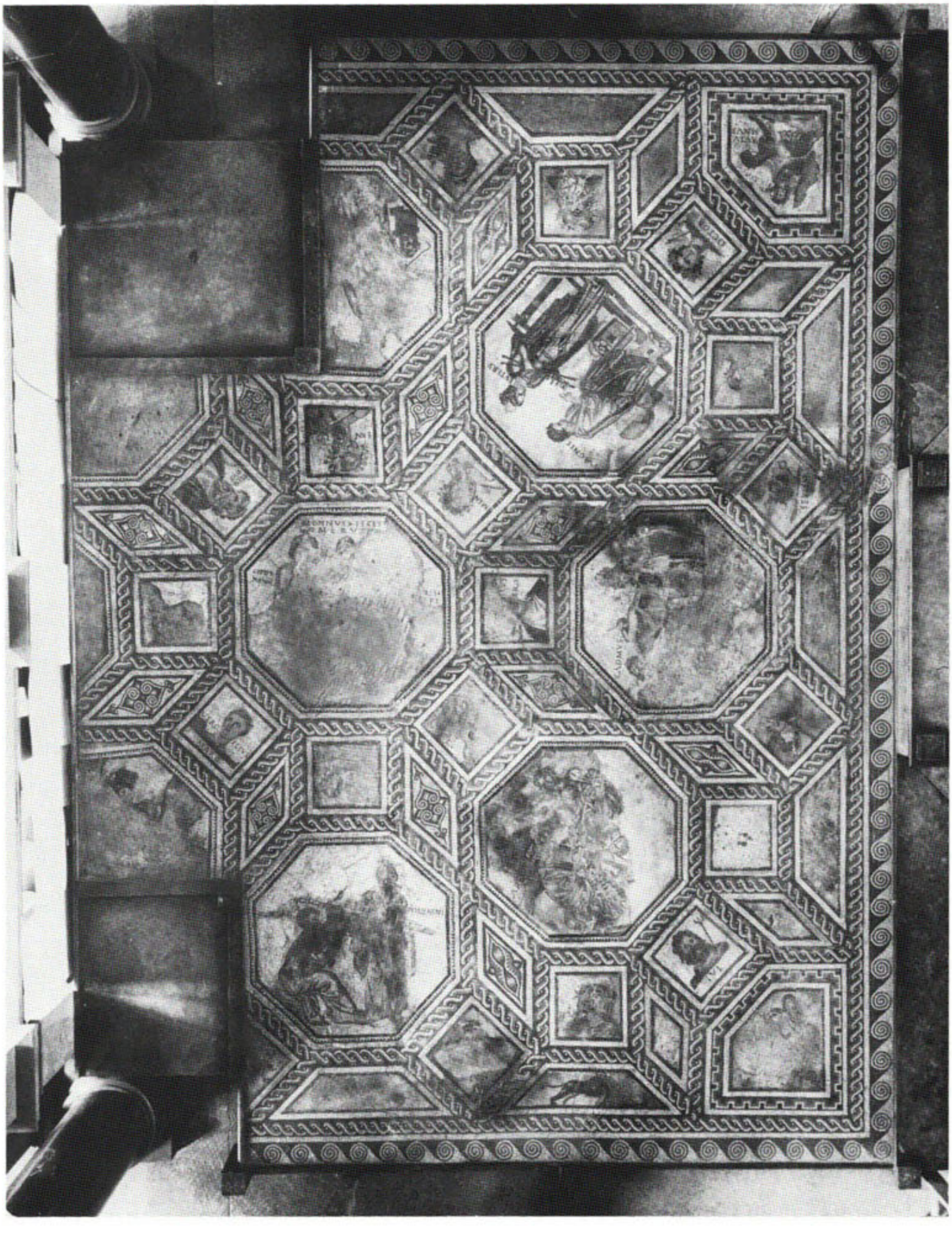
27a

27c

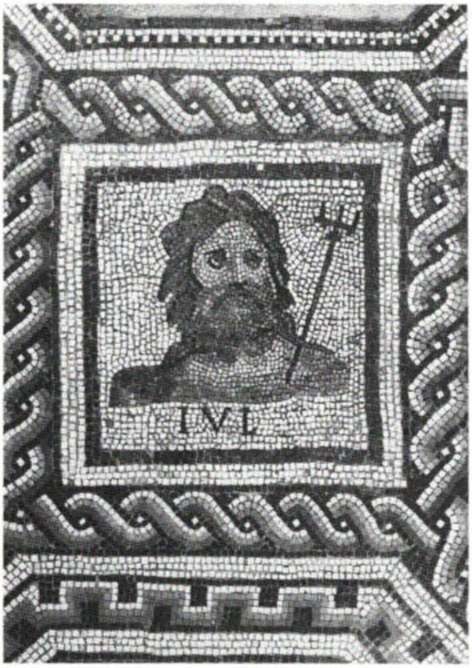
27b

27d

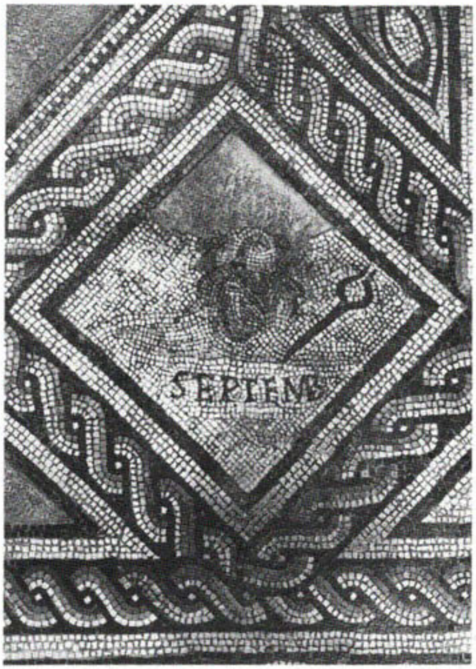
27, a–d. Mosaïque des mois de Hellín: Septembre, Octobre, Novembre, Décembre



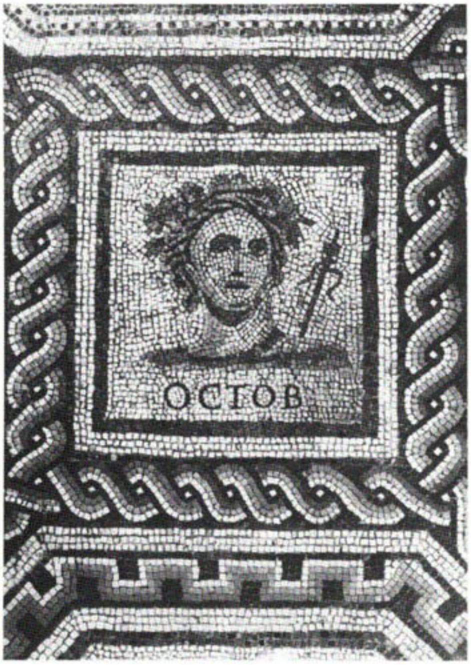
28. La mosaïque de Monnus. Trèves, Rheinisches Landesmuseum



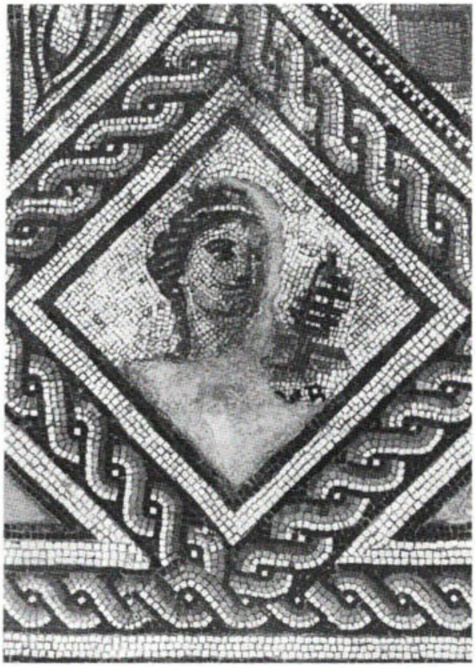
29a



29b

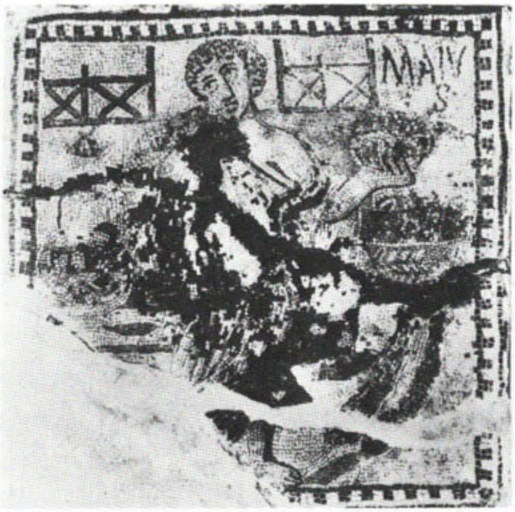


29c

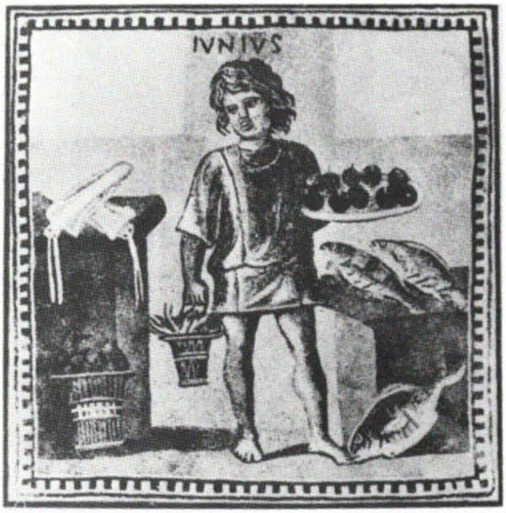


29d

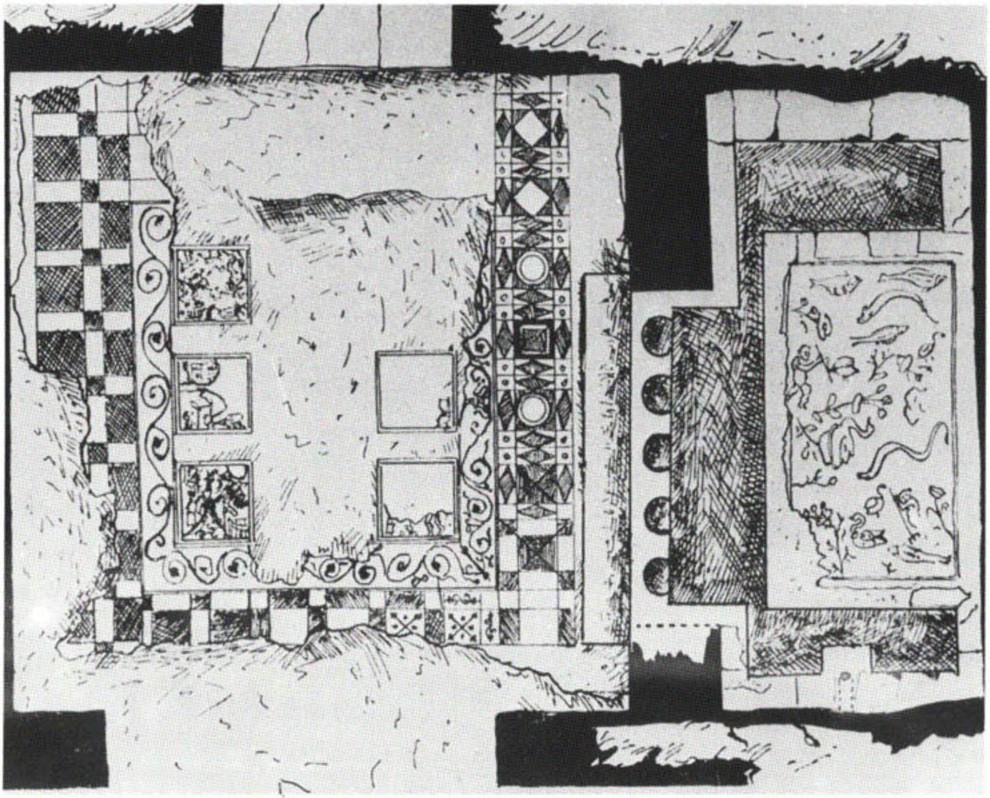
29, a–d. La mosaïque de Monnus. Trèves, Rheinisches Landesmuseum:
Juillet, Septembre, Octobre, Novembre



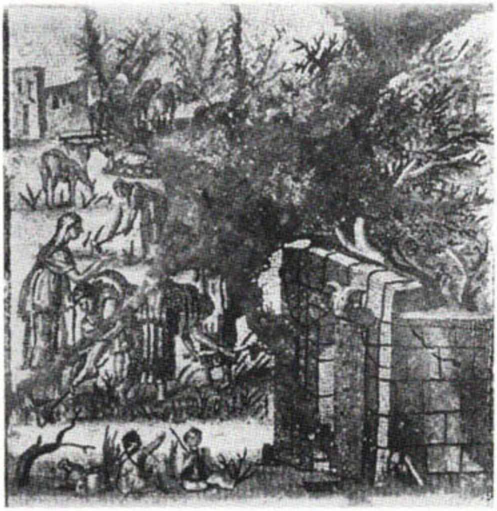
30. Rome, mosaïque: le mois de mai.
Rome, Antiquarium



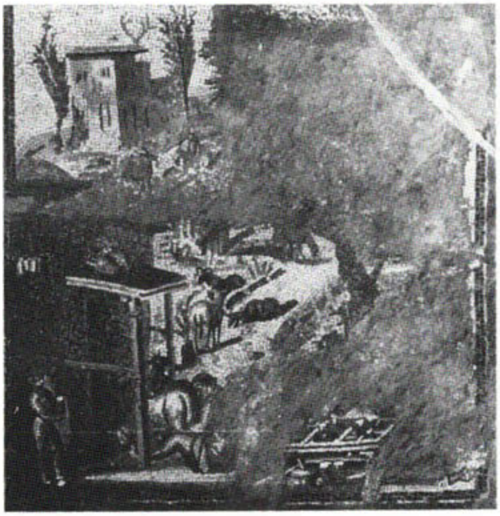
31. Rome, mosaïque: le mois de juin
Leningrad, Musée de l'Ermitage



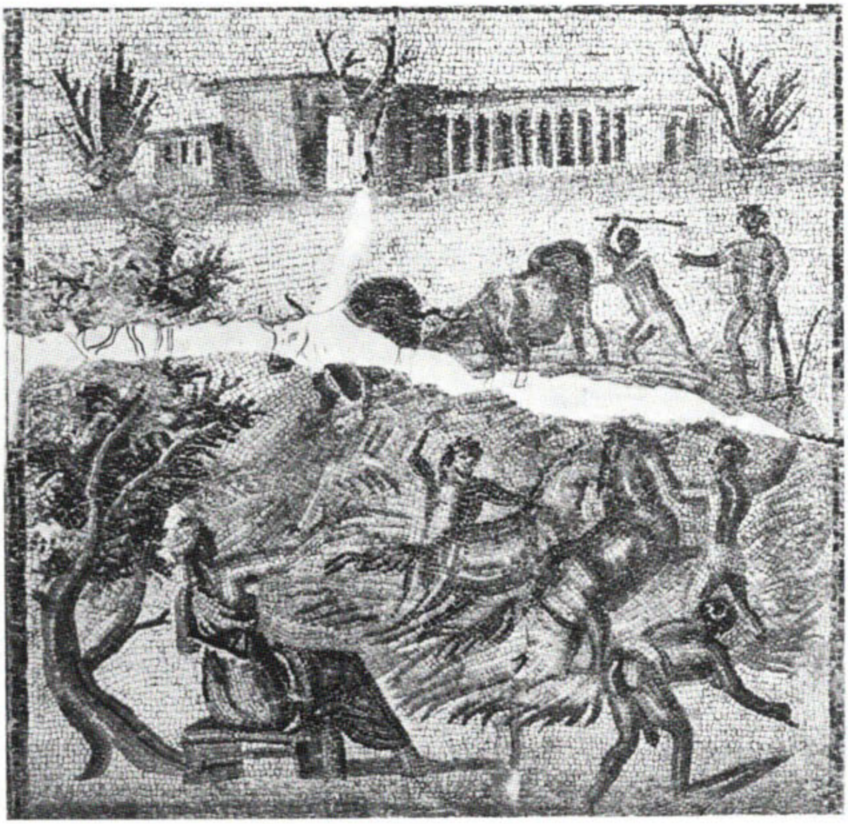
32. Zliten (Tripolitaine), mosaïque des mois, Musée de Tripoli



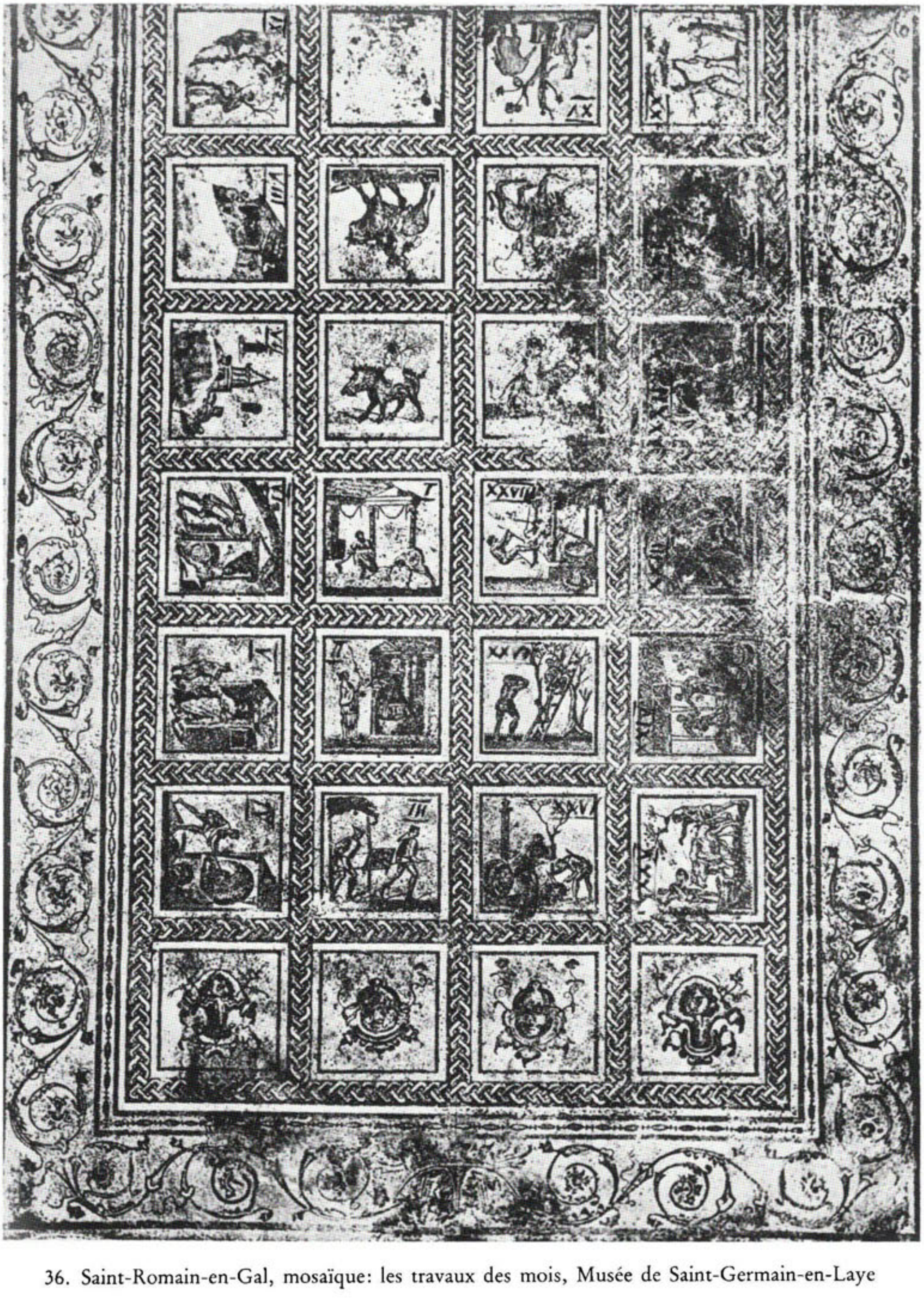
33. Zliten, mosaïque des mois:
travaux de bêchage (entre octobre et janvier)



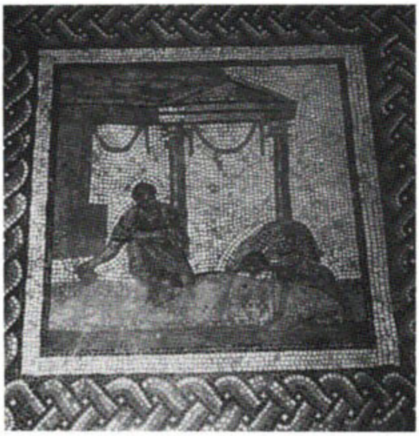
34. Zliten, mosaïque des mois:
traite et pâturage des chèvres (mars ou avril)



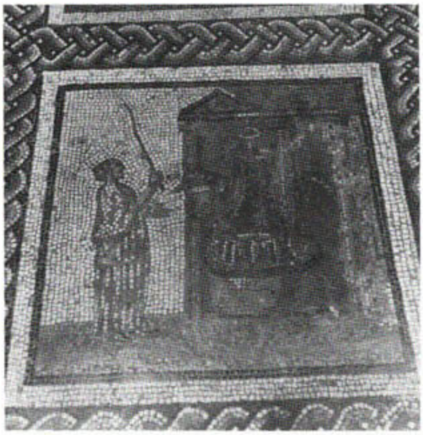
35. Zliten, mosaïque des mois: battage du blé



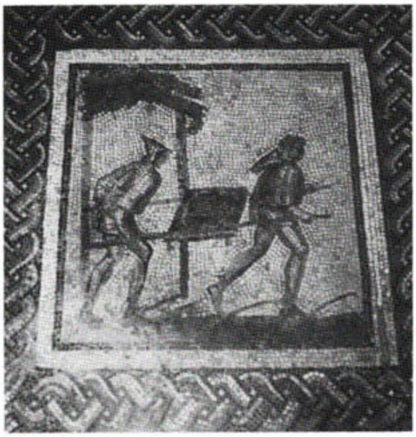
36. Saint-Romain-en-Gal, mosaïque: les travaux des mois, Musée de Saint-Germain-en-Laye



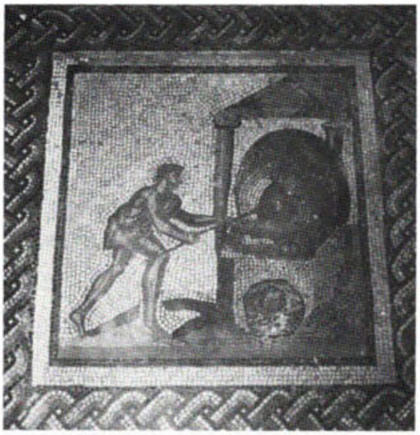
37. Ibid., les semailles des fèves



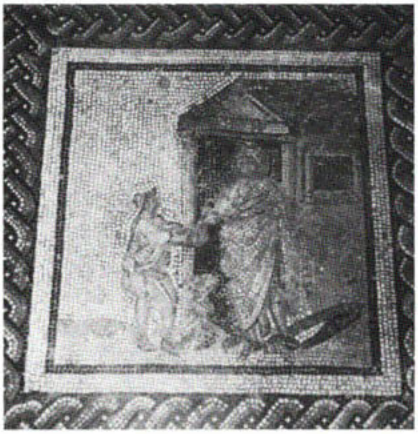
38. Ibid., la meule du blé



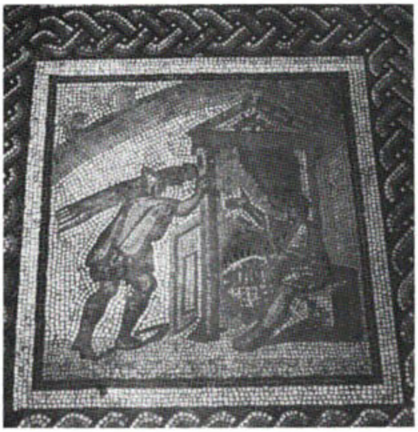
39. Ibid., l'engrais porté sur les champs



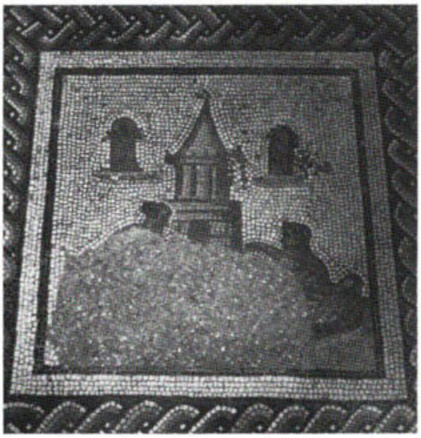
40. Ibid., la fabrication du pain



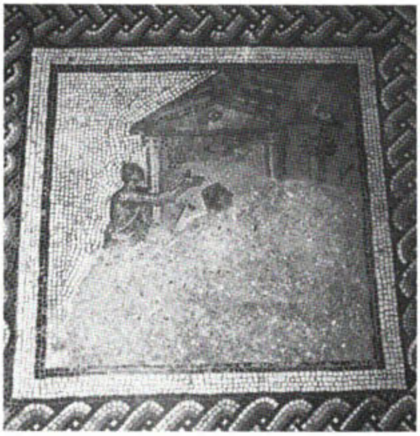
41. Ibid., le sacrifice aux dieux *Lares*



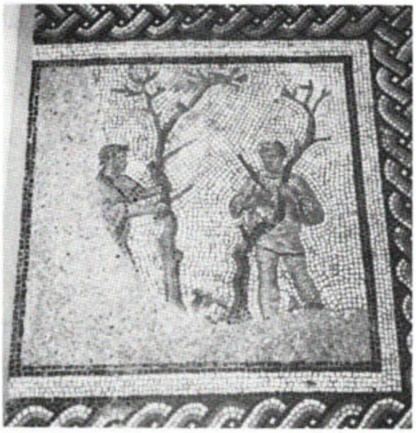
42. Ibid., la coupe de joncs,
la fabrication de paniers



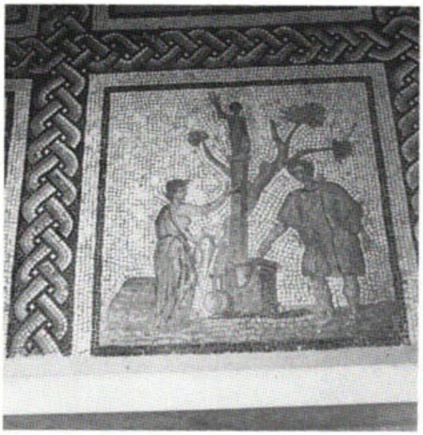
43. Ibid., la fête des *Parentalia*



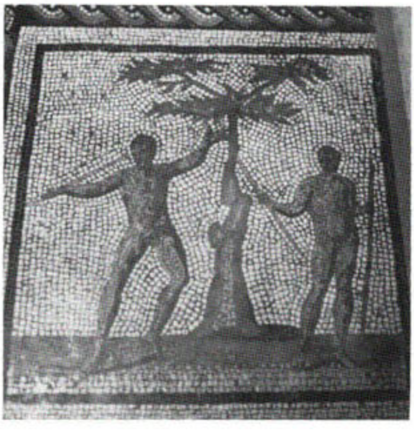
44. Ibid., l'arrivée de la cigogne



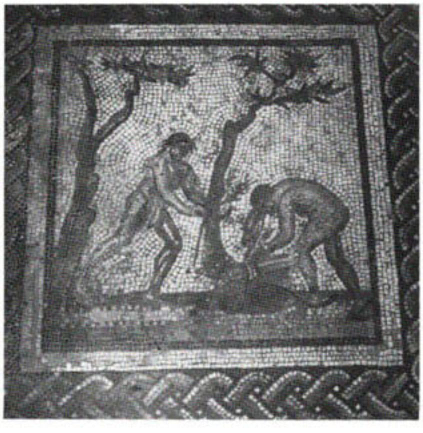
45. Ibid., l'élagage des arbres



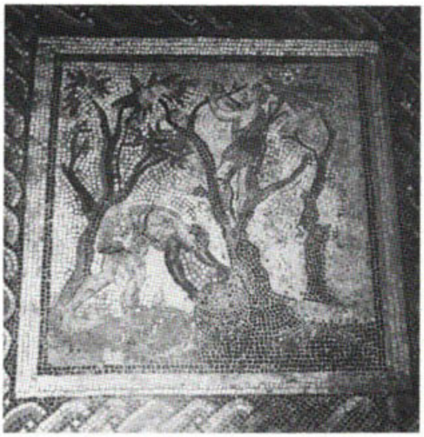
46. Ibid., le sacrifice à Jupiter *frugifer*



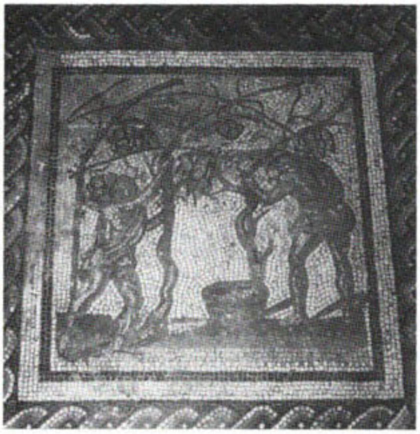
47. Ibid., jeu pour célébrer la fin de la moisson



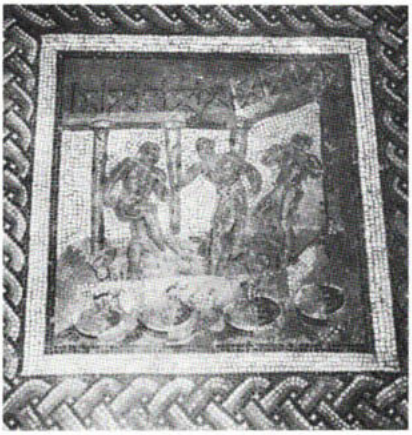
48. Ibid., *stupulae subsecantur*



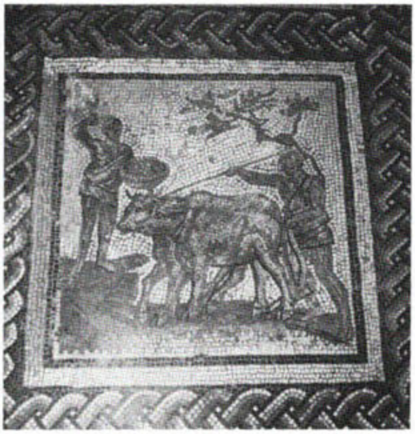
49. Ibid., La cueillette des pommes



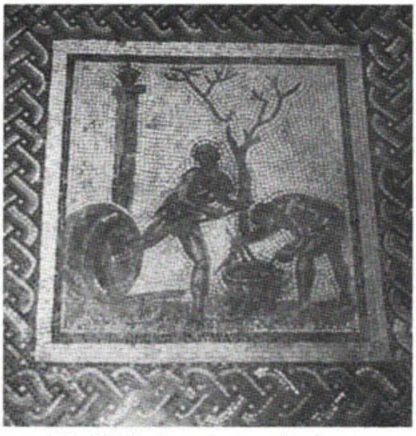
50. Ibid., les vendanges



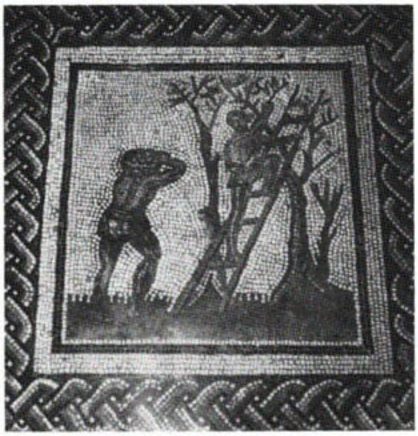
51. Ibid., le pressurage du raisin



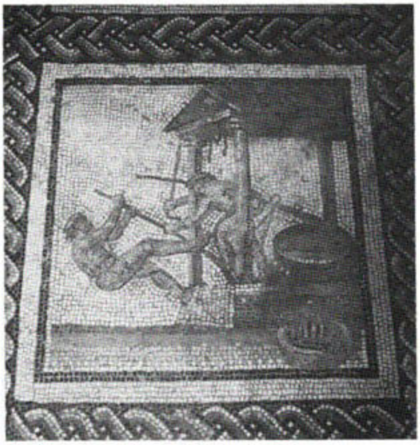
52. Ibid., labourage et semailles



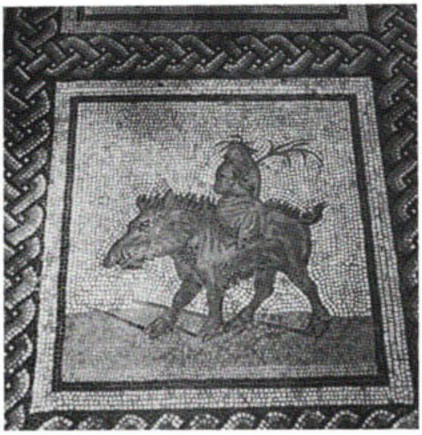
53. Ibid., le poissage des jarres



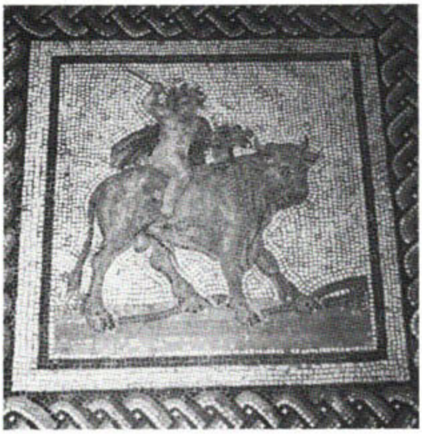
54. Ibid., la cueillette des olives



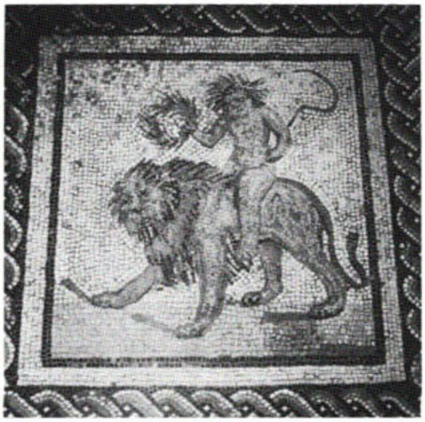
55. Ibid., le pressurage des olives



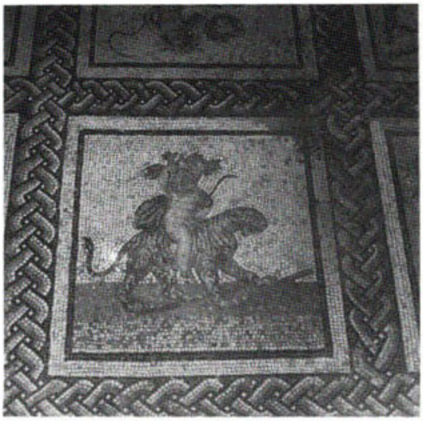
56. Ibid., l'Hiver



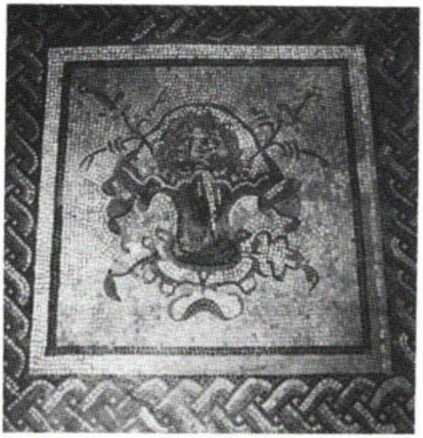
57. Ibid., le Printemps



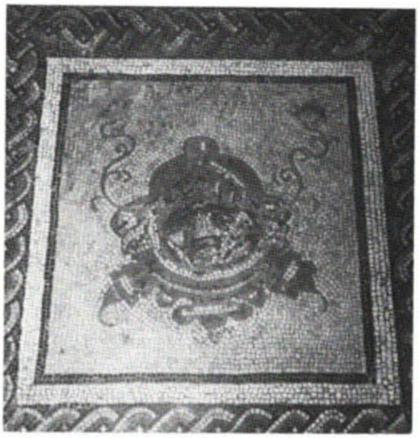
58. Ibid., l'Eté



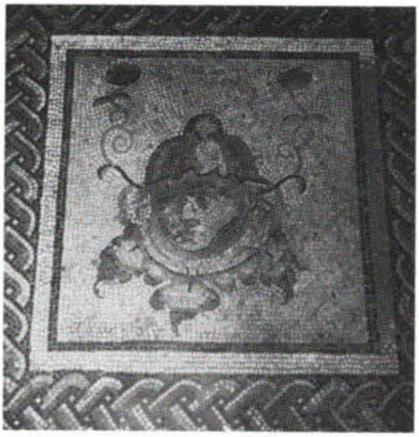
59. Ibid., l'Automne



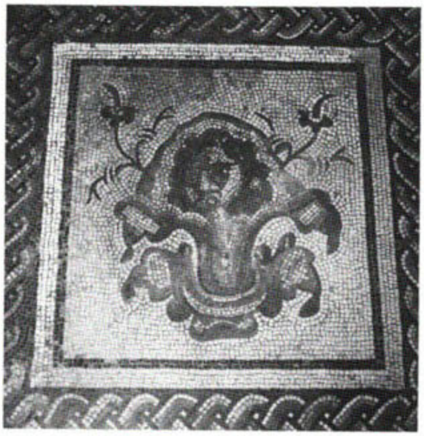
60. Ibid., tête sur calice



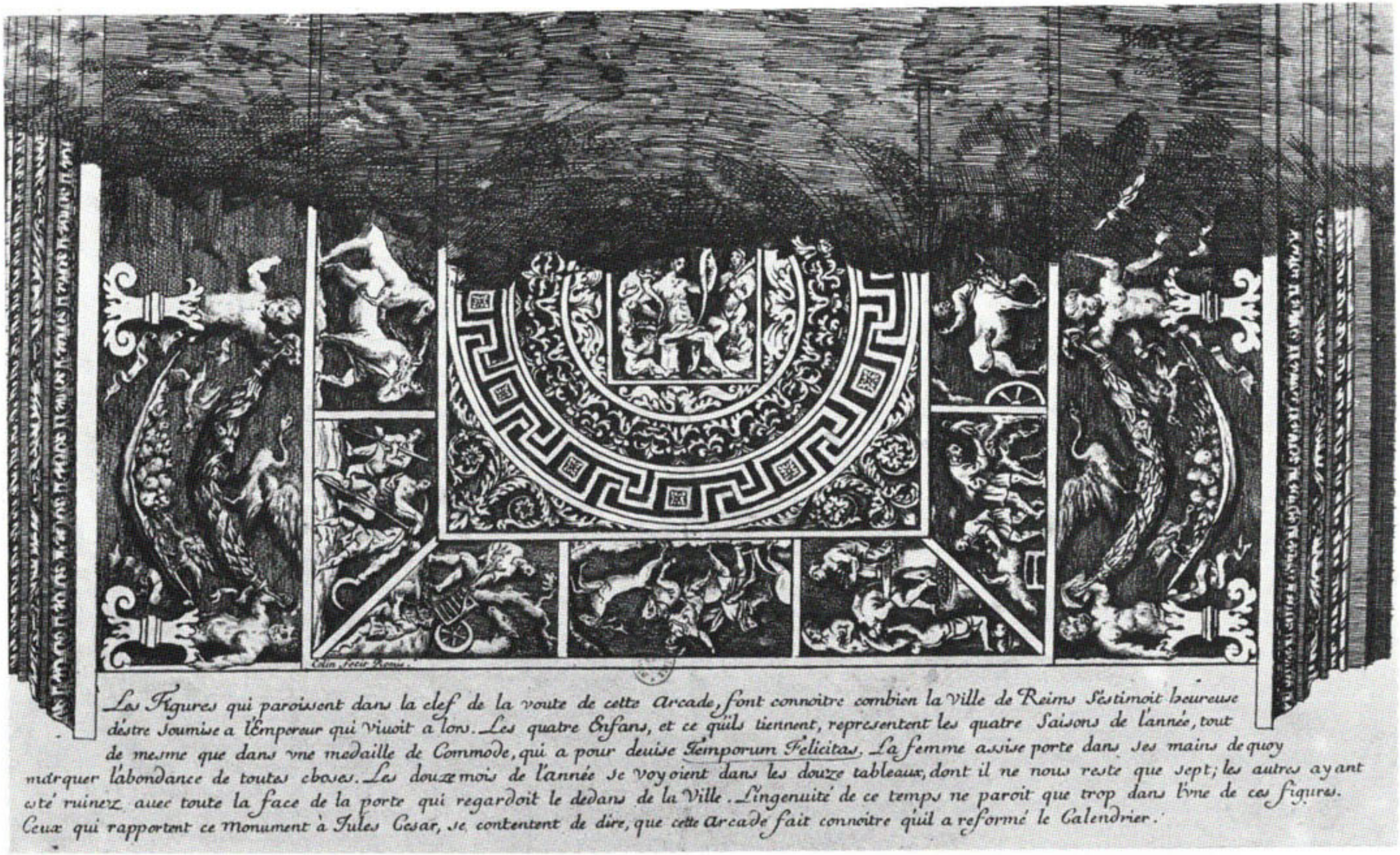
61. Ibid., tête sur calice



62. Ibid., tête sur calice

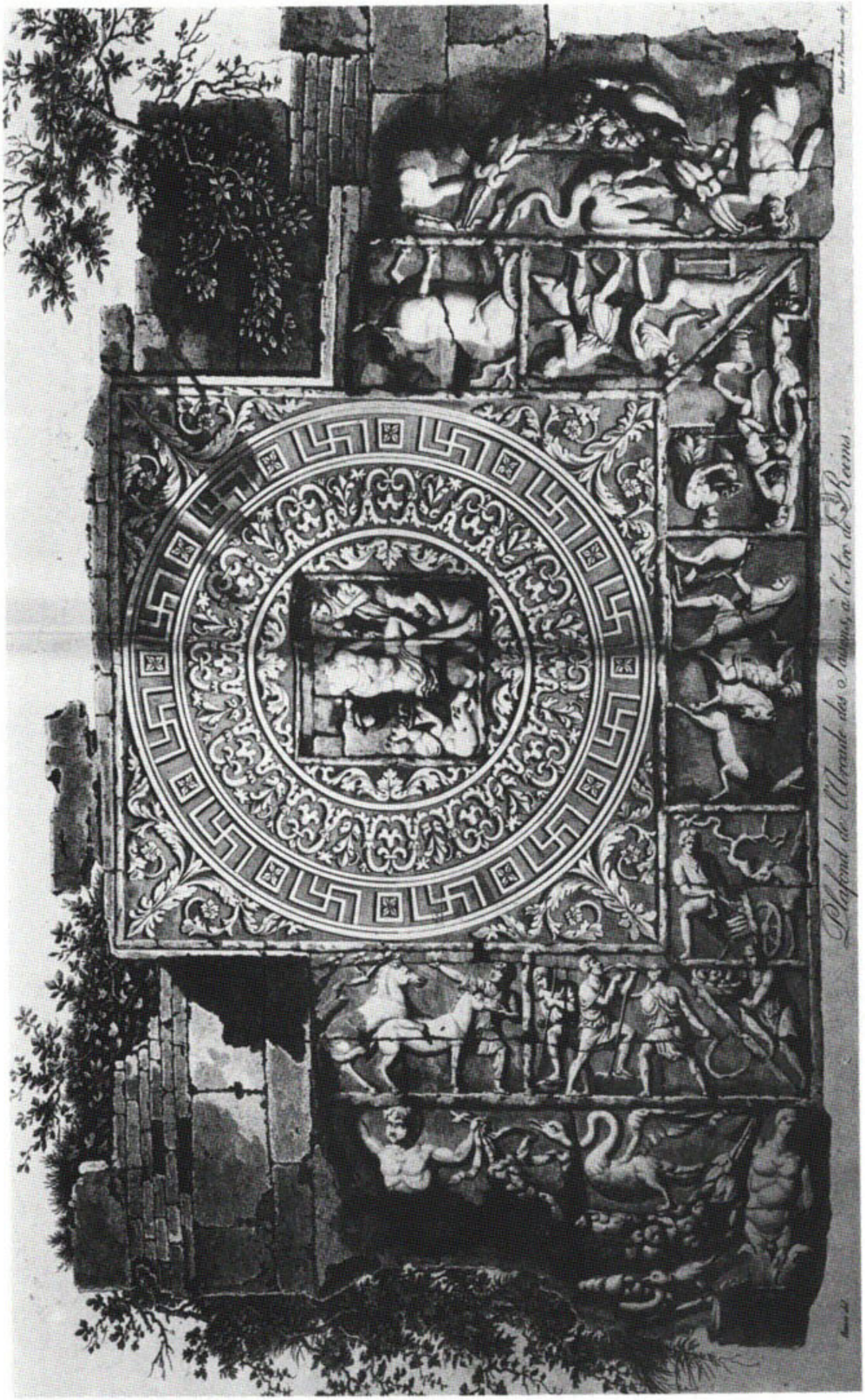


63. Ibid., tête sur calice

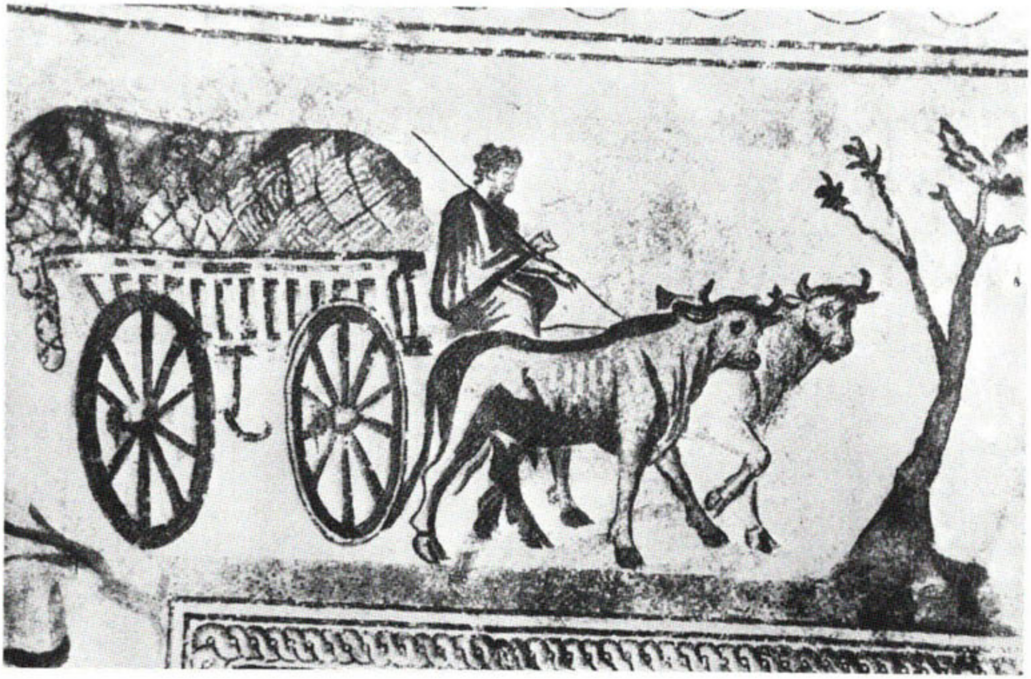

Colin fecit Remis.

Les Figures qui paroiſsent dans la clef de la voute de cette Arcade, font connoitre combien la Ville de Reims S'estimoit heureuse d'eſtre ſoumiſe a l'Empereur qui viuoit a lors. Les quatre Enfans, et ce qu'ils tiennent, representent les quatre Saiſons de l'année, tout de meſme que dans vne medaille de Commode, qui a pour deuiſe Temporum Felicitas. La femme aſsiſe porte dans ſes mains de quoy marquer l'abondance de toutes choses. Les douze mois de l'année ſe voyoient dans les douze tableaux, dont il ne nous reſte que ſept; les autres ayant esté ruinez auec toute la face de la porte qui regardoit le dedans de la Ville. L'ingenuité de ce temps ne paroit que trop dans l'vne de ces figures. Ceux qui rapportent ce Monument à Jules Cesar, ſe contentent de dire, que cette Arcade fait connoitre qu'il a reformé le Calendrier.

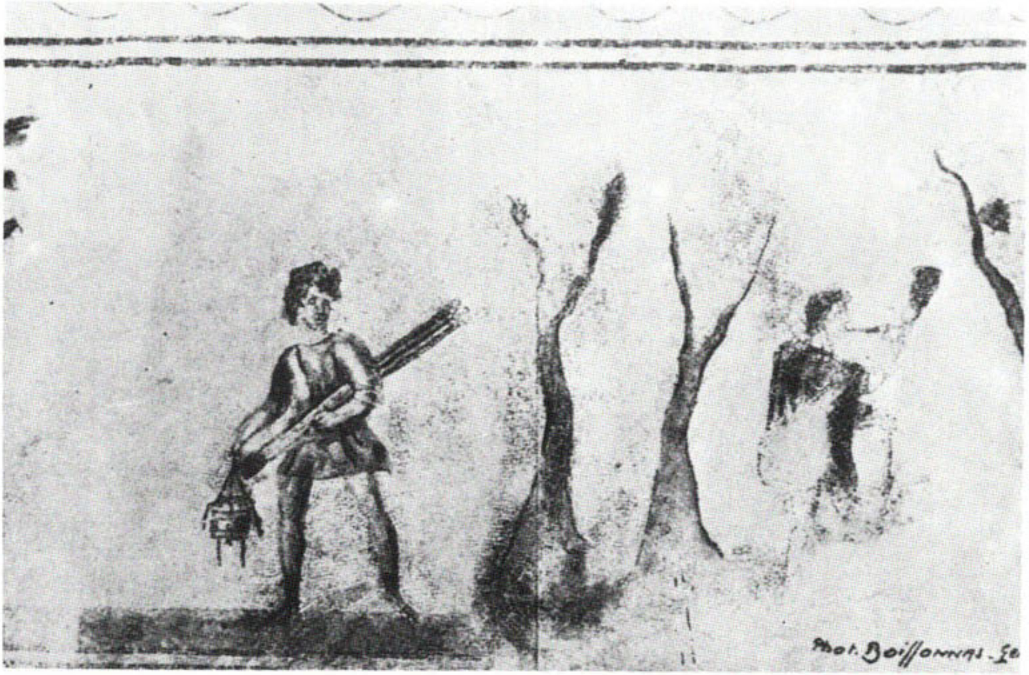
64. Relief sous l'arc central de la Porte de Mars à Reims, d'après la gravure de Colin


Plafond de l'Arcade des Saisons, à l'Arc de Reims.

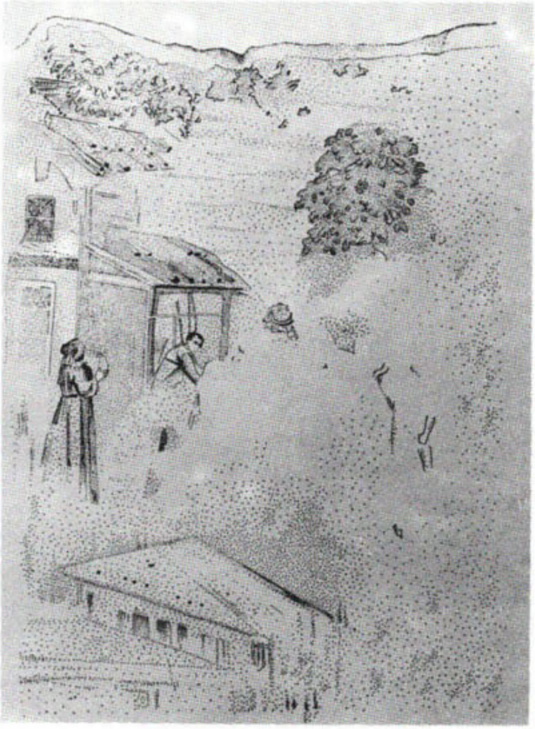
65. Même sujet, d'après la gravure de Bence



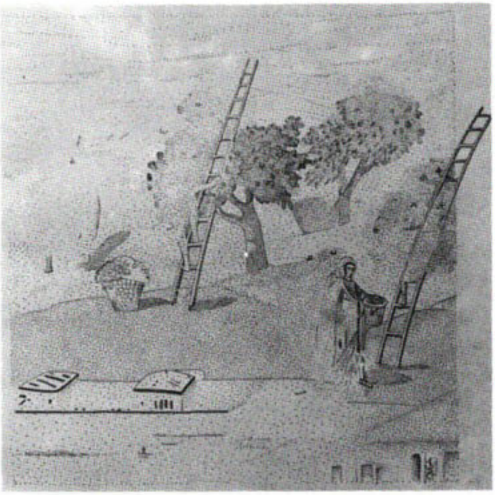
66a


Phot. Boissonnas. Ge

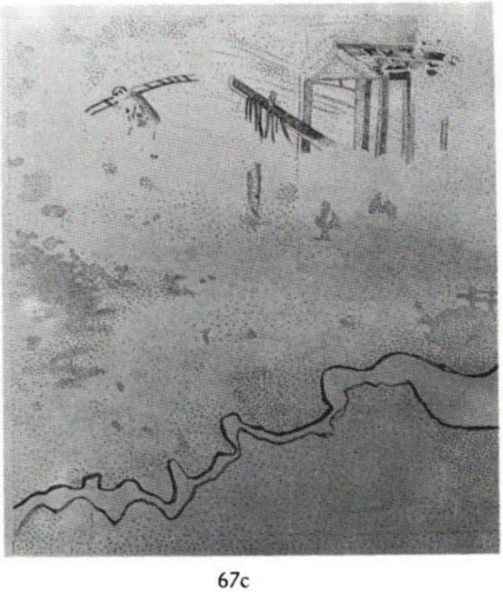
66b



67a



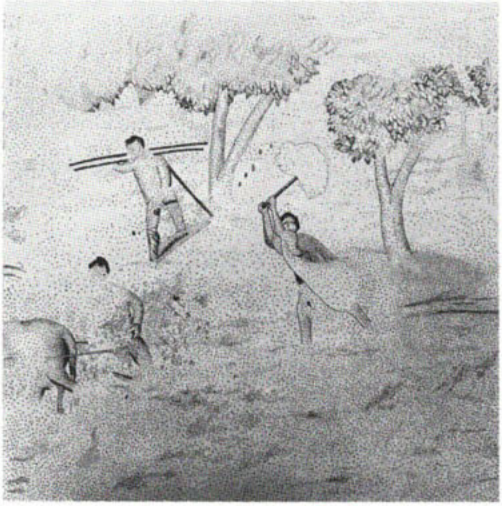
67b



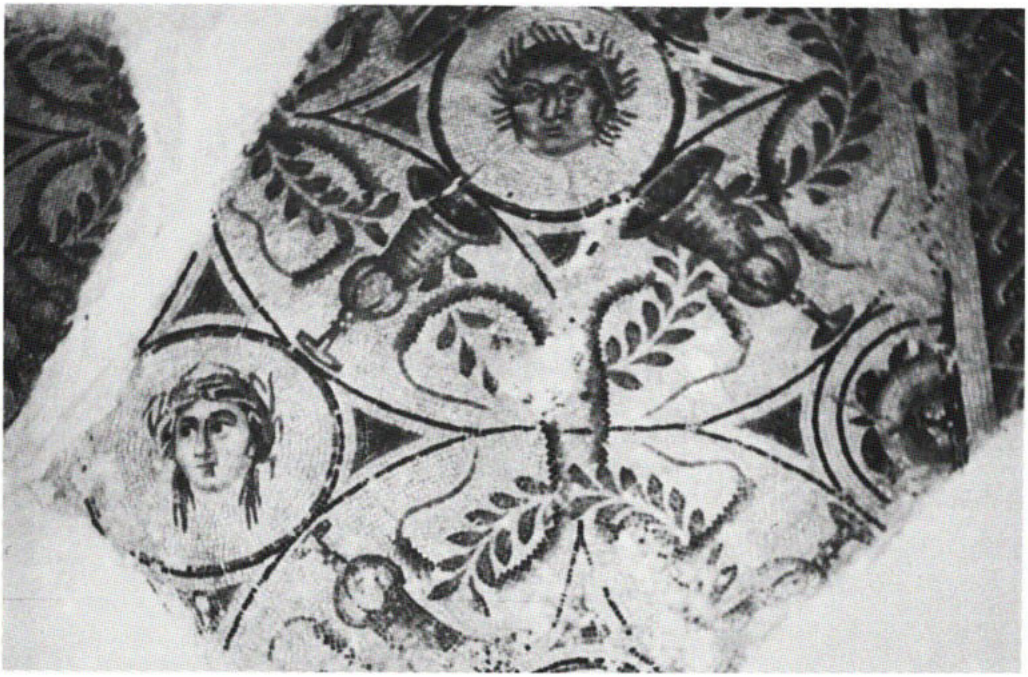
67c

67d

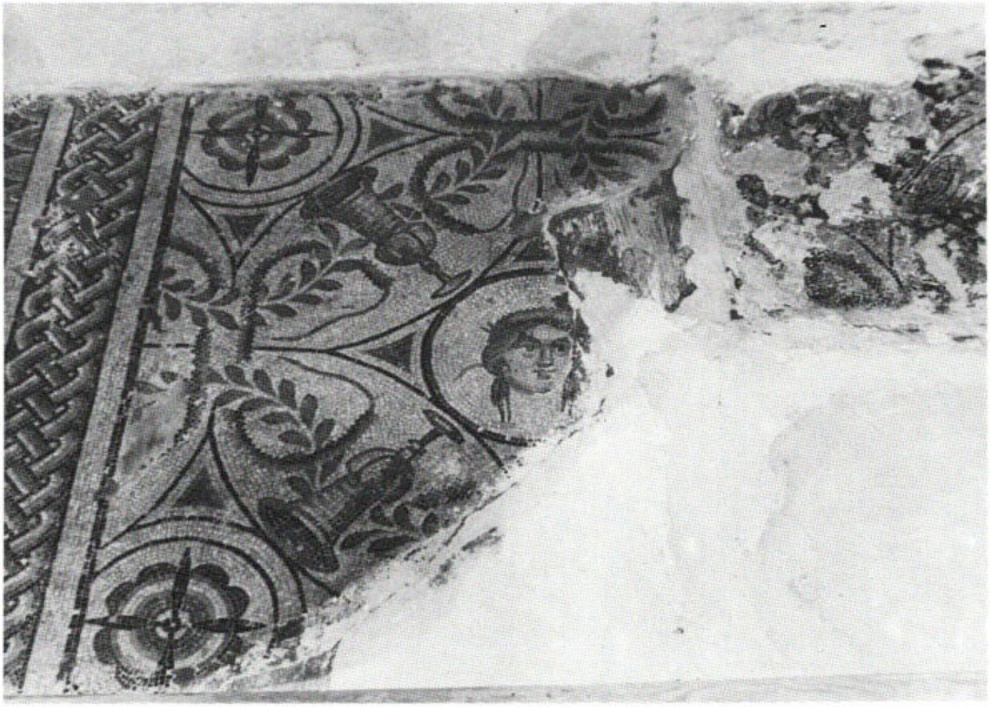
67, a–d. Peintures trouvées sous Sainte-Marie-Majeure à Rome: le mois de Septembre



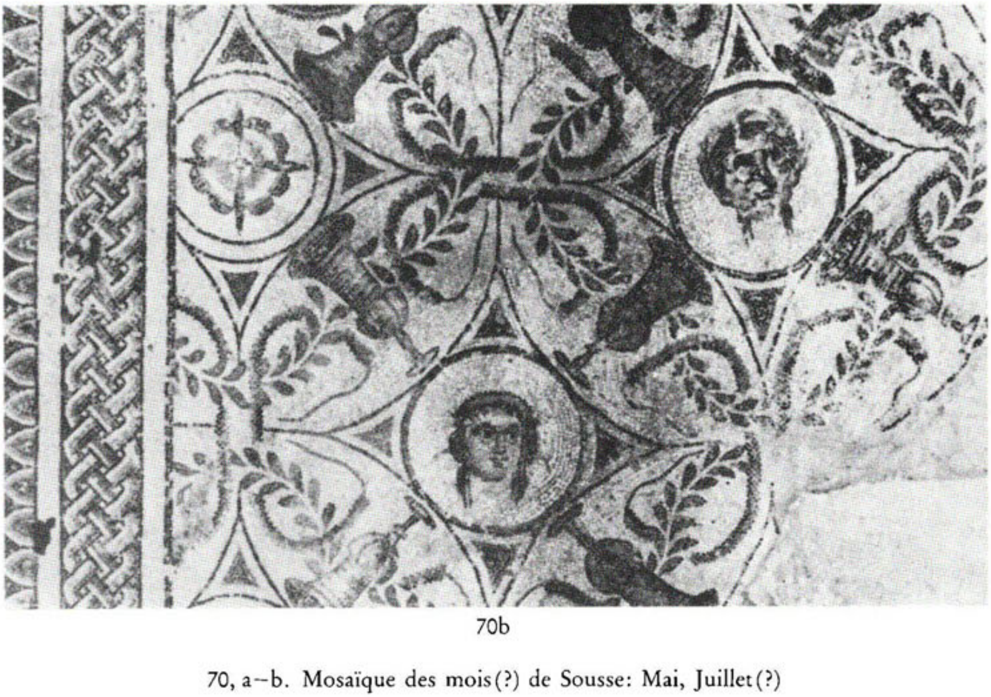
68. Peintures trouvées sous Sainte-Marie-Majeure à Rome: le mois de novembre



69. Mosaïque des mois(?) de Sousse (Tunisie); têtes de février et novembre(?)

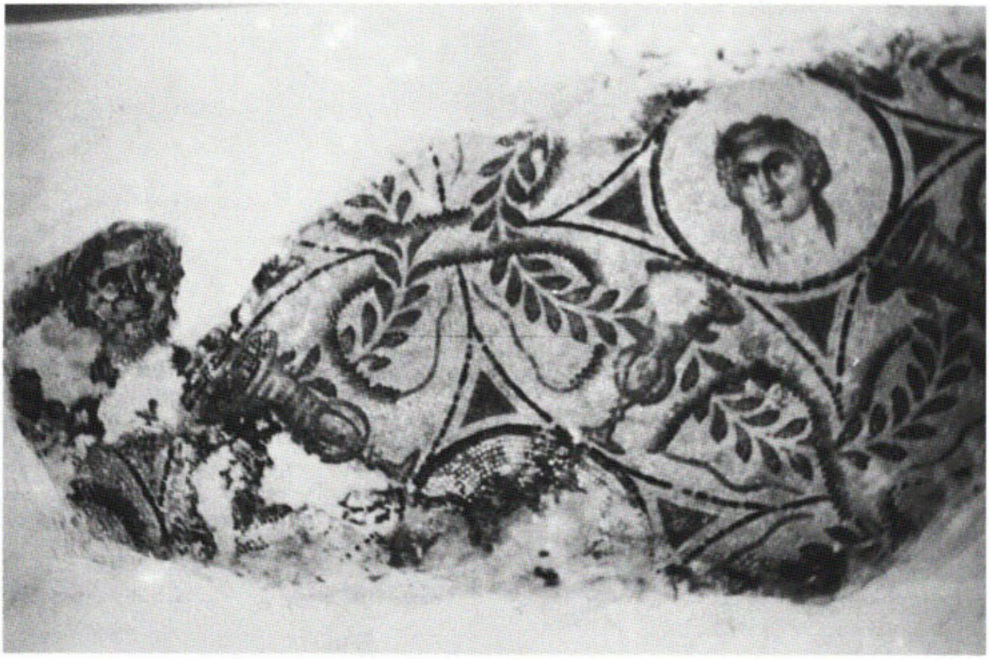


70a

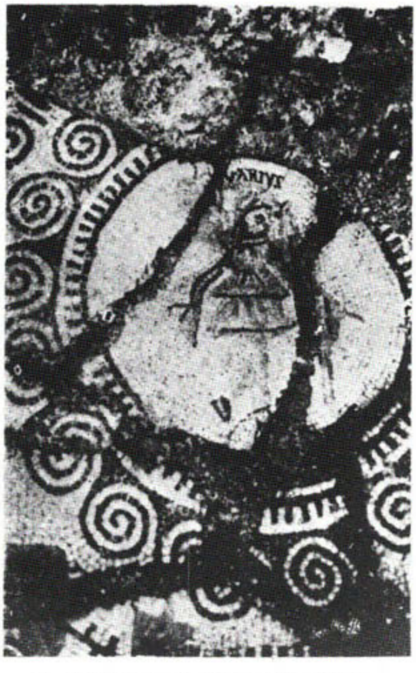


70b

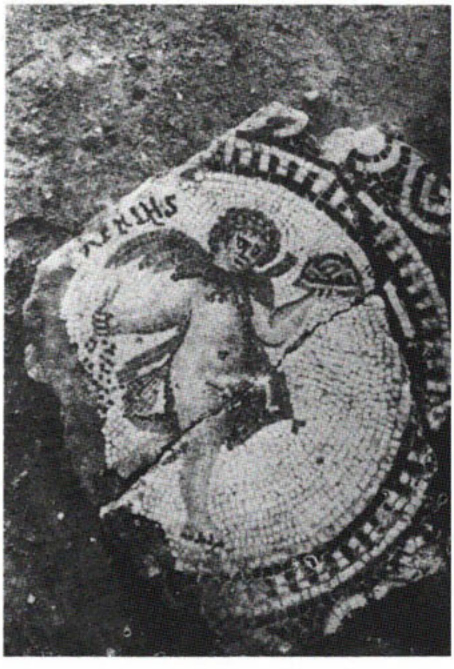
70, a–b. Mosaïque des mois(?) de Sousse: Mai, Juillet(?)



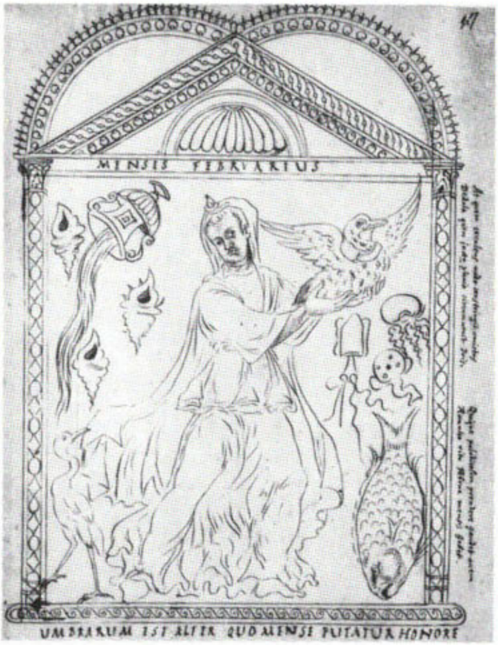
71. Mosaïque des mois(?) de Sousse: Octobre(?)



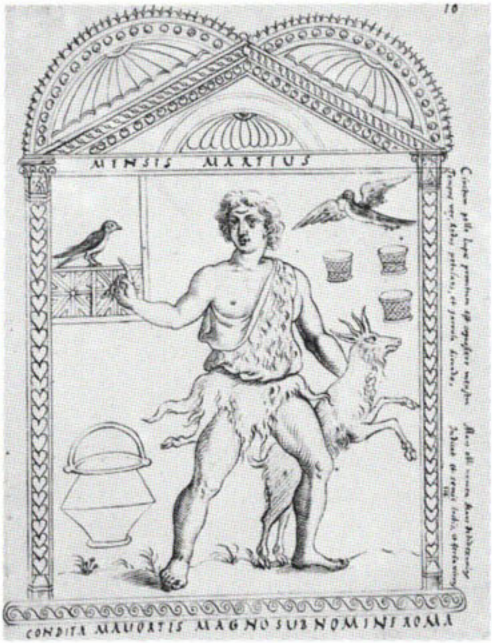
72. Mosaïque de Thina (Tunisie): le mois de janvier



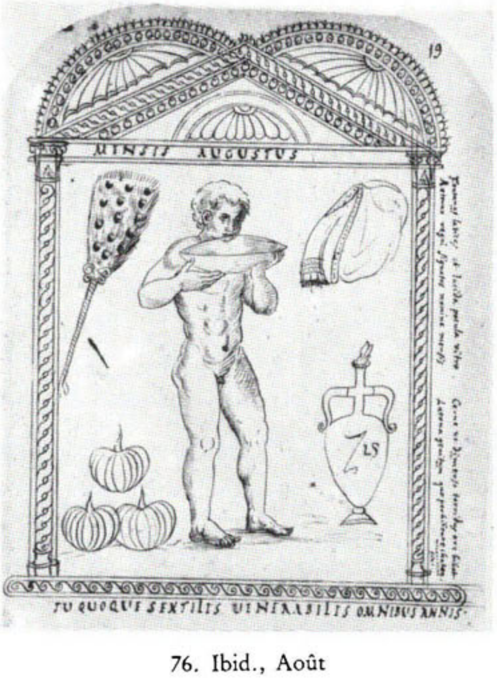
73. Mosaïque de Thina (Tunisie): le mois d'avril


17
MENSIS FEBRVARIUS
UMBRARUM EST ALITER QUO MENSE PUTATUR HONORE

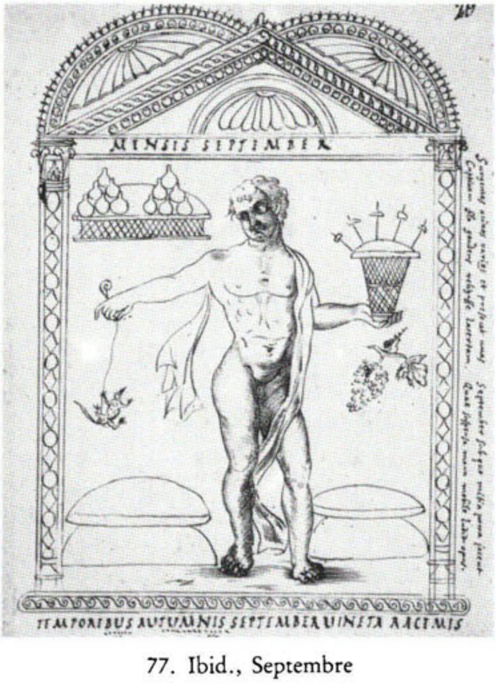
74. Calendrier de 354, dit de Filocalus, Vat. Lat. 2154: Février


10
MENSIS MARTIUS
CONDITA MAVORTIS MAGNO SUB NOMINE ROMA

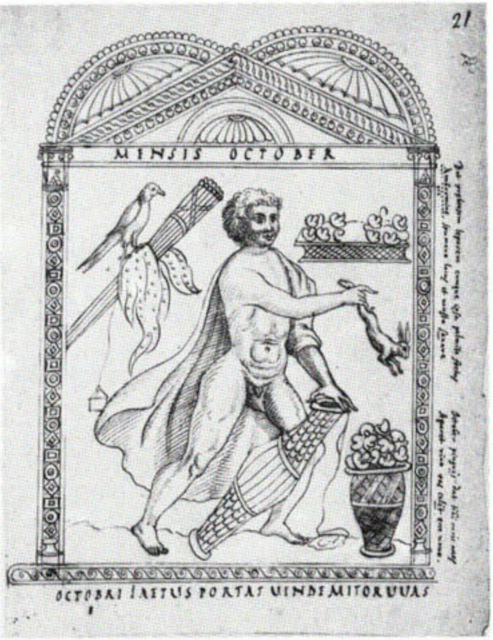
75. Ibid., Mars


19
MENSIS AUGUSTUS
TU QUOQUE SEXTILIS VENERABILIS OMNIBUS ANNIS

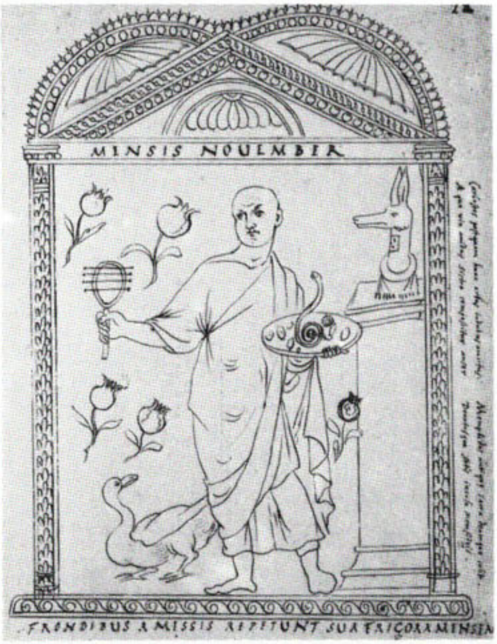
76. Ibid., Août


20
MENSIS SEPTEMBER
TEMPORIBUS AUTUMNIS SEPTEMBER VINETA RACEMIS

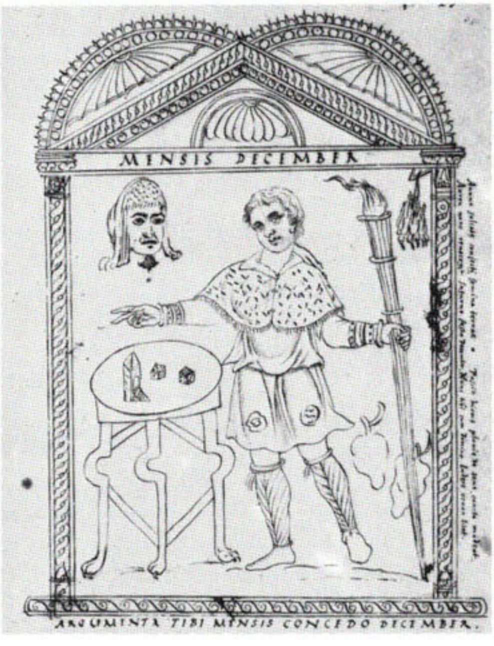
77. Ibid., Septembre


21
MINSIS OCTOBER
OCTOBRI LAETUS PORTAS UINDEMITOR UUAS

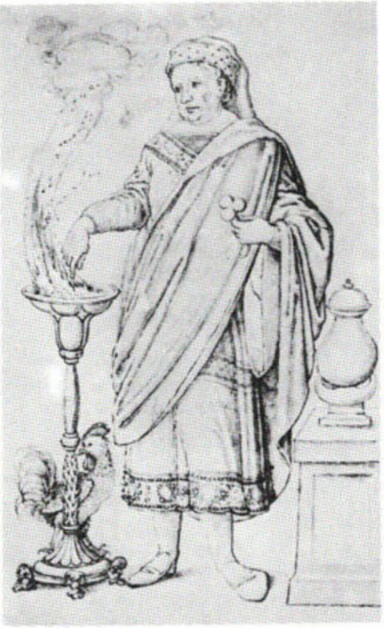
78. Ibid., Octobre


MINSIS NOUEMBER
FRONDIBUS AMISSIS REPETUNT SUA FRIGORA MENSES

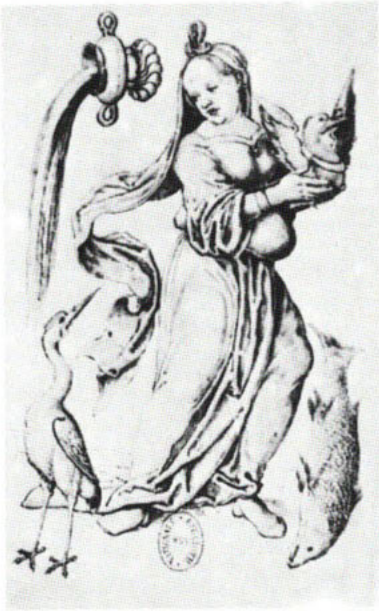
79. Ibid., Novembre


MENSIS DECEMBER
ARGUMENTA TIBI MENSIS CONCEDO DECEMBER.

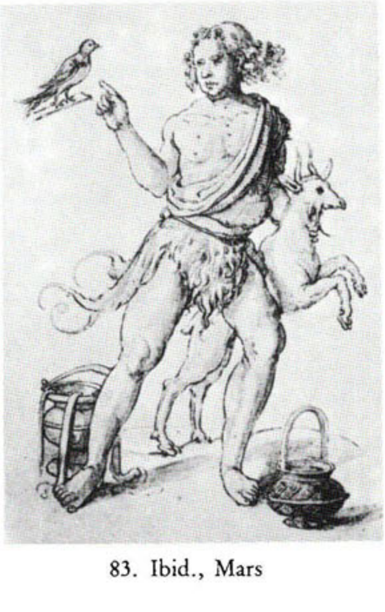
80. Ibid., Décembre



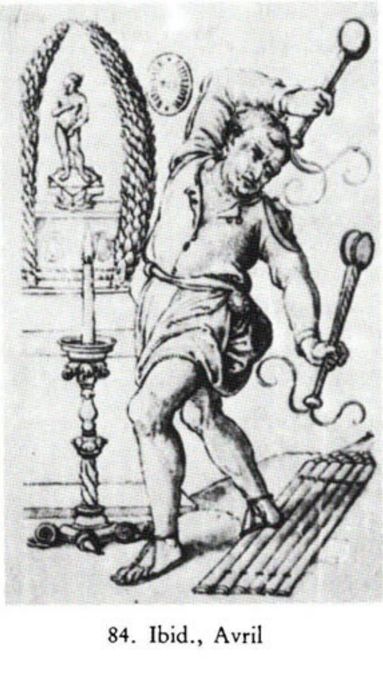
81. Calendrier de 354,
copie de Vienne (Autriche),
Nationalbibliothek, ms. 3416:
Janvier



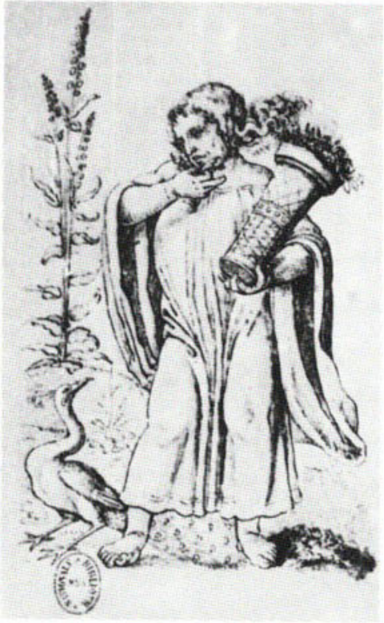
82. Ibid., Février



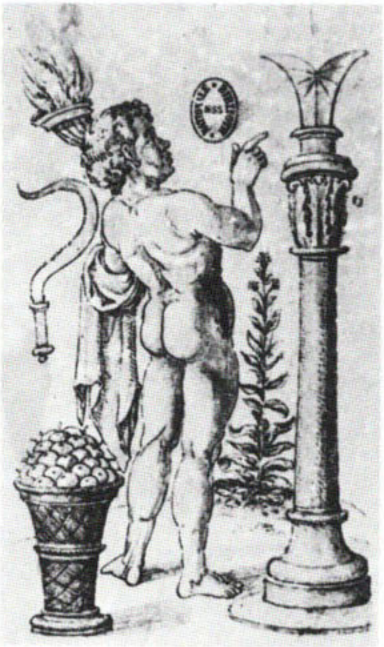
83. Ibid., Mars



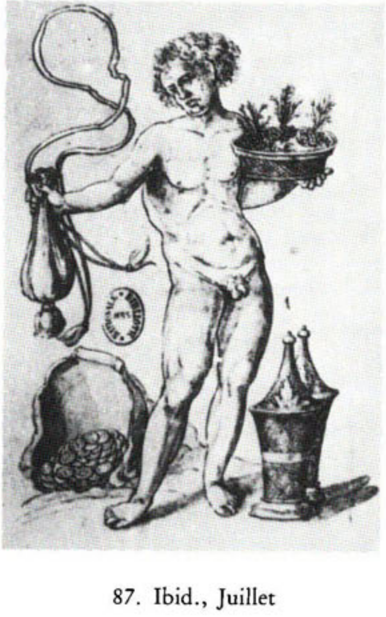
84. Ibid., Avril



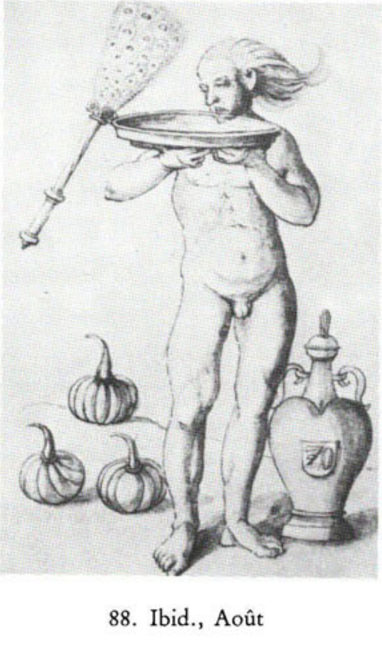
85. Ibid., Mai



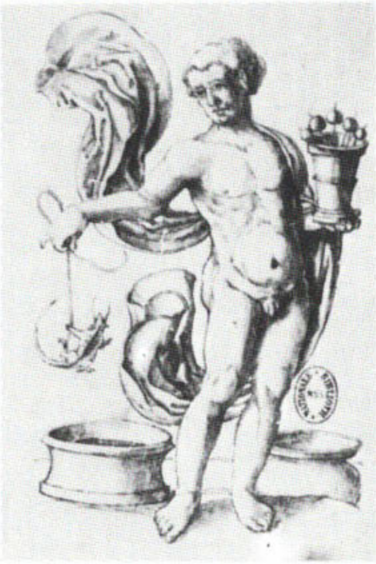
86. Ibid., Juin



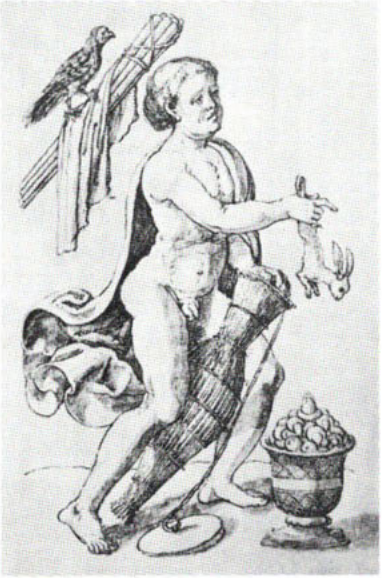
87. Ibid., Juillet



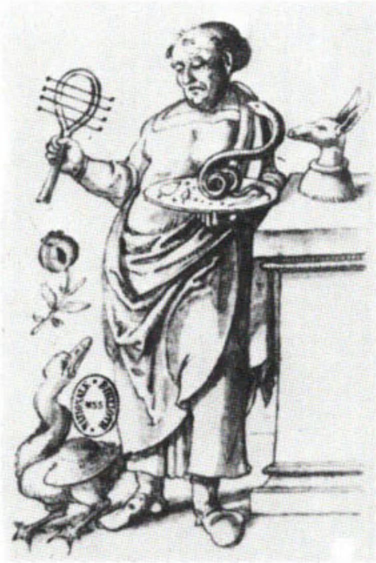
88. Ibid., Août



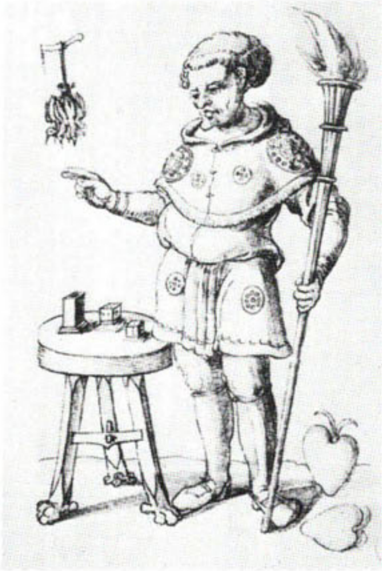
89. Ibid., Septembre



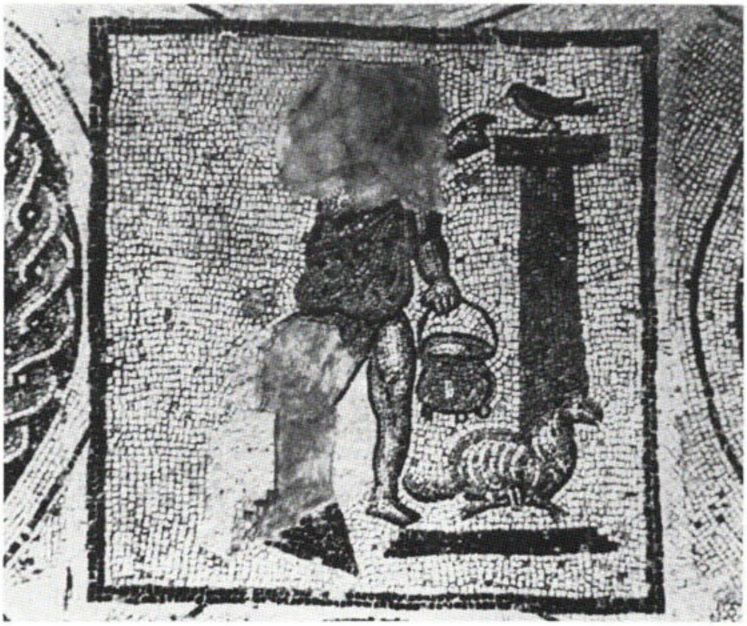
90. Ibid., Octobre



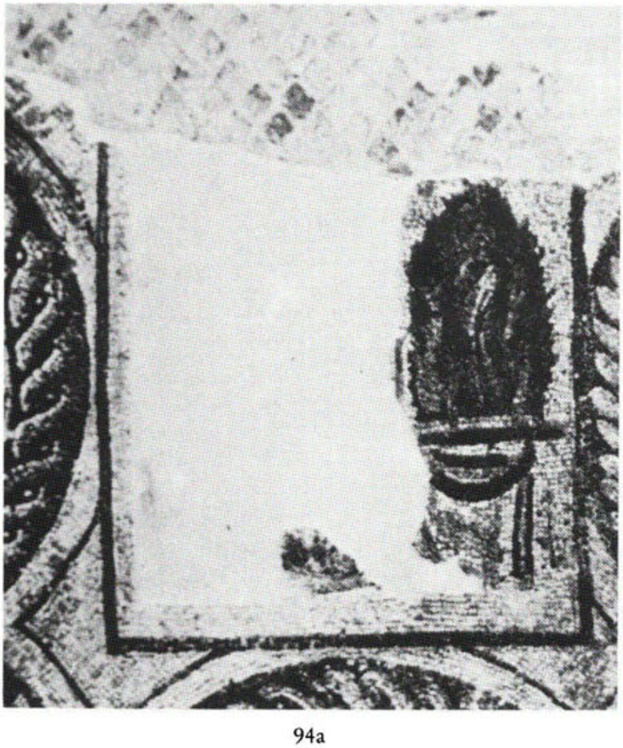
91. Ibid., Novembre



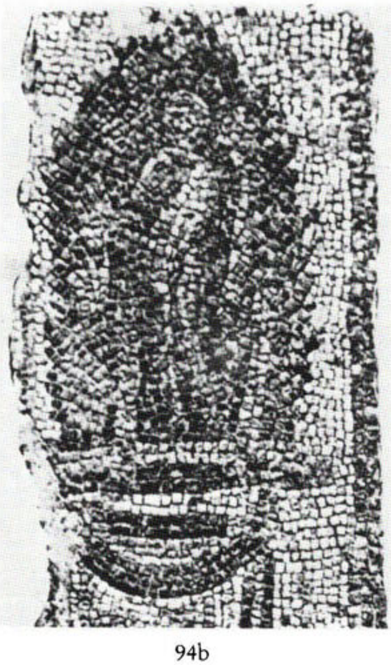
92. Ibid., Décembre



93. Ostie, mosaïque des mois: Mars



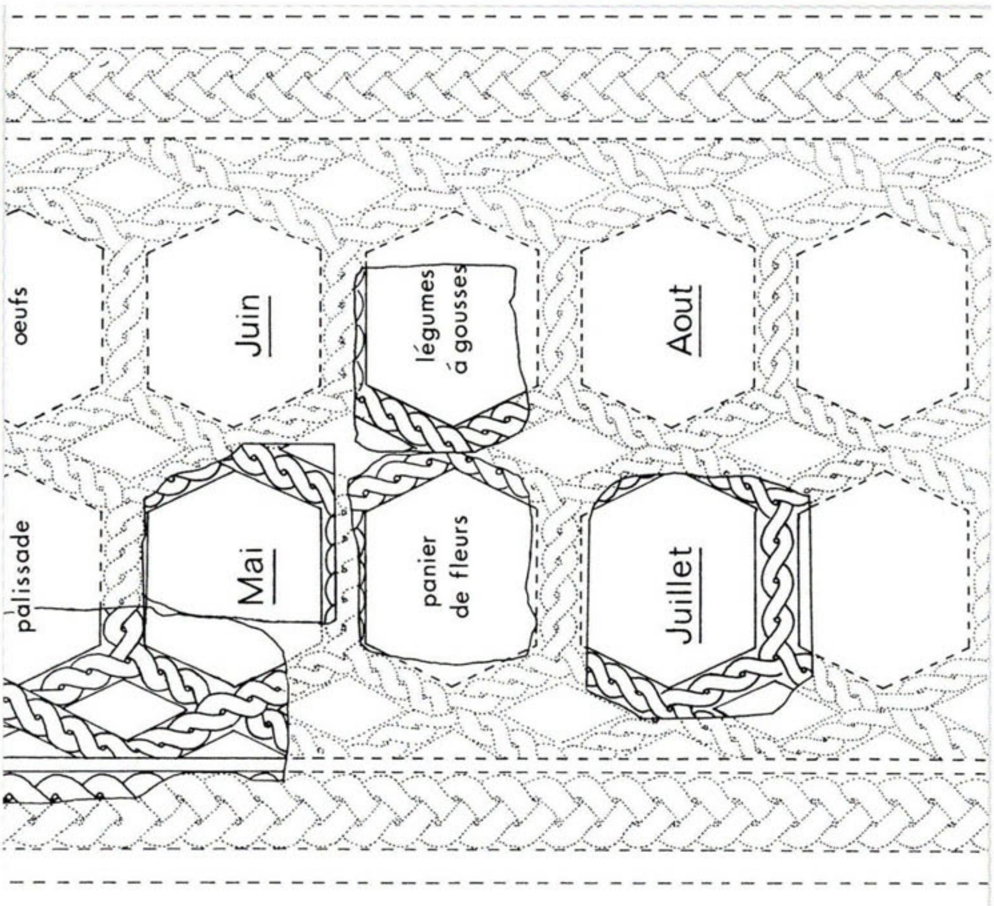
94a

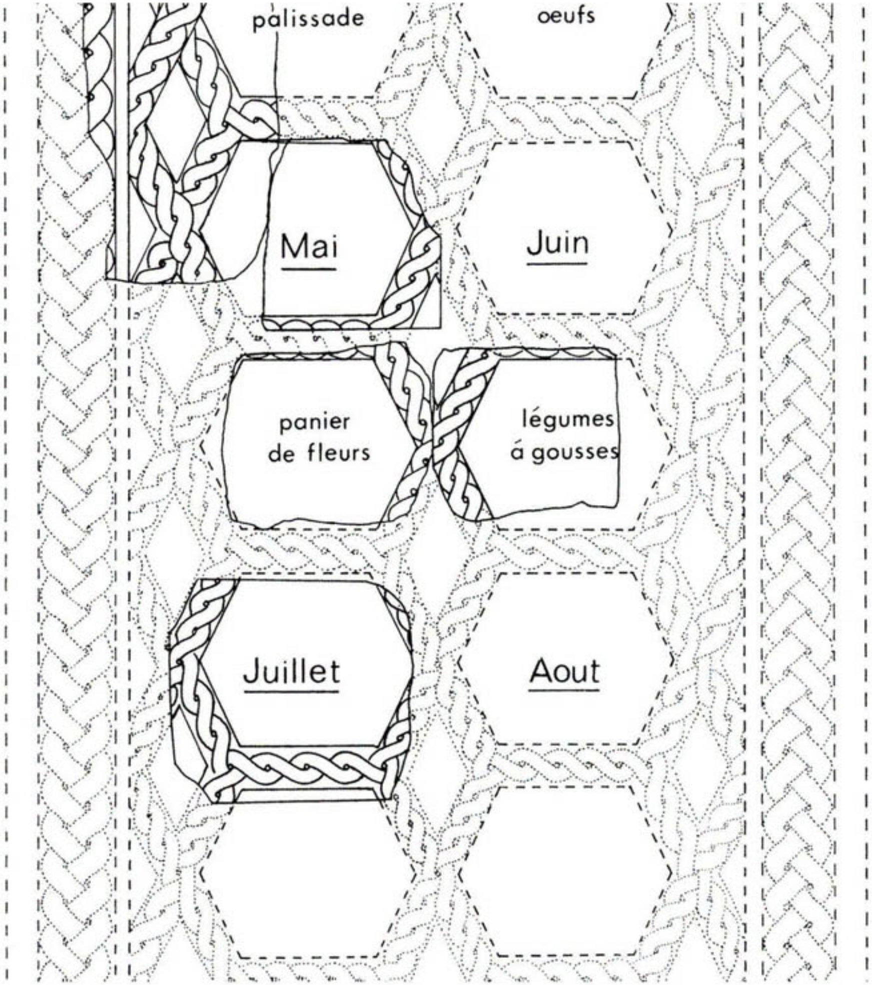


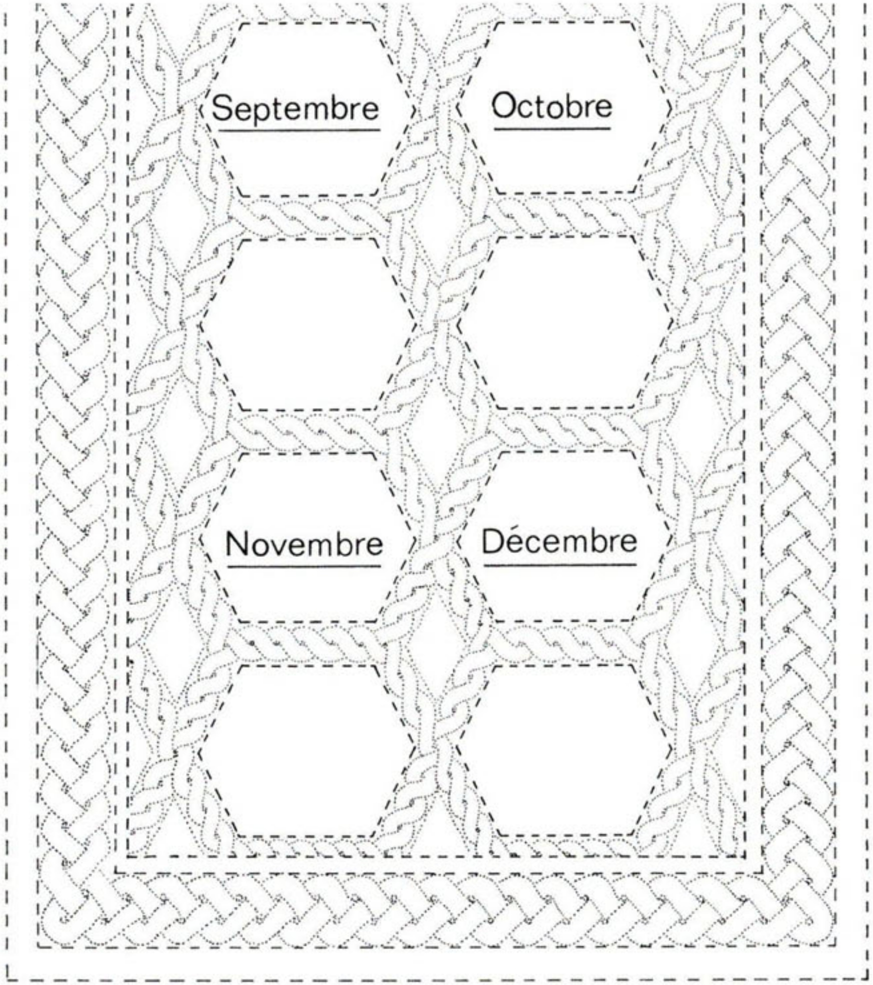
94b

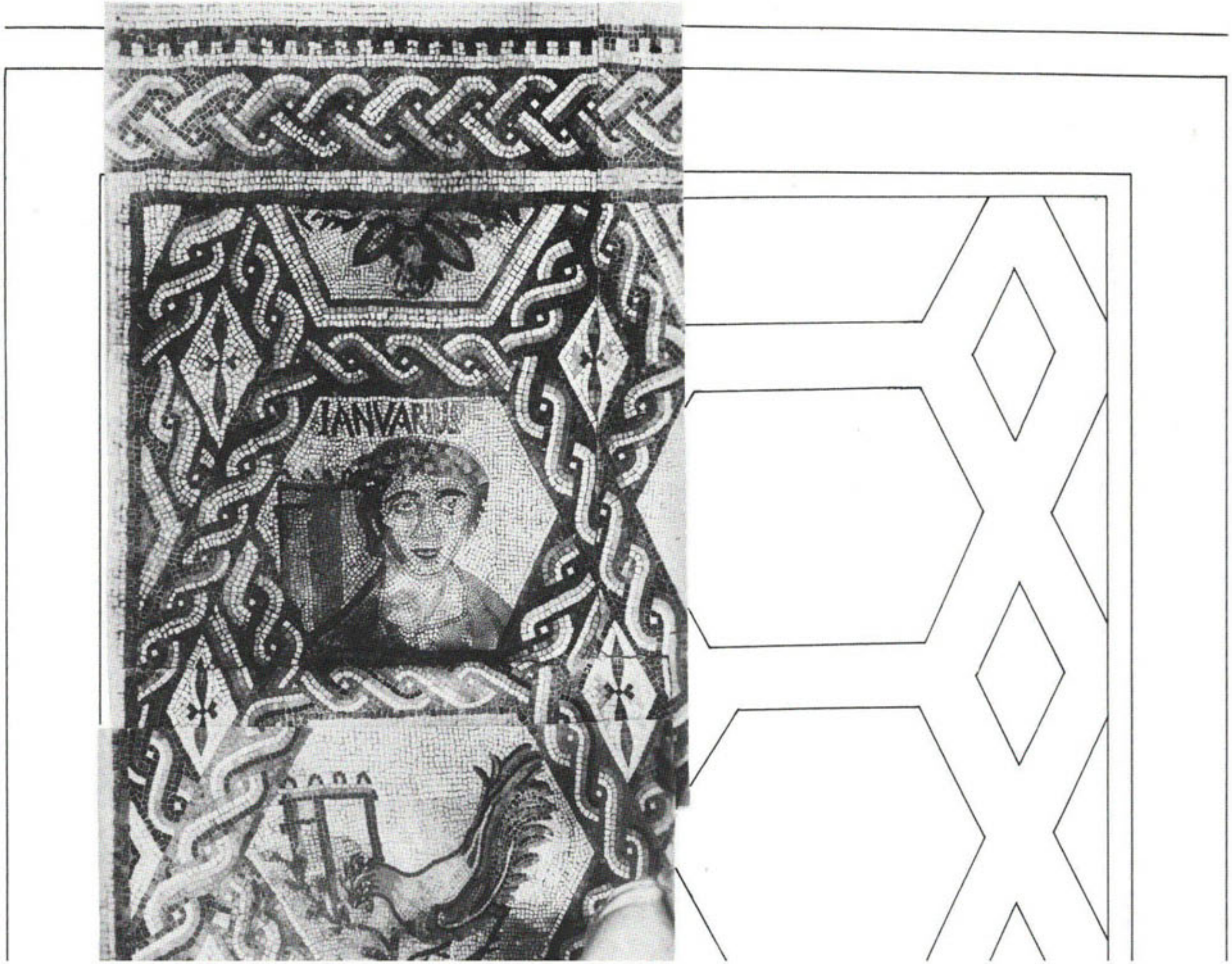
94, a–b. Ostie, mosaïque des mois: Avril

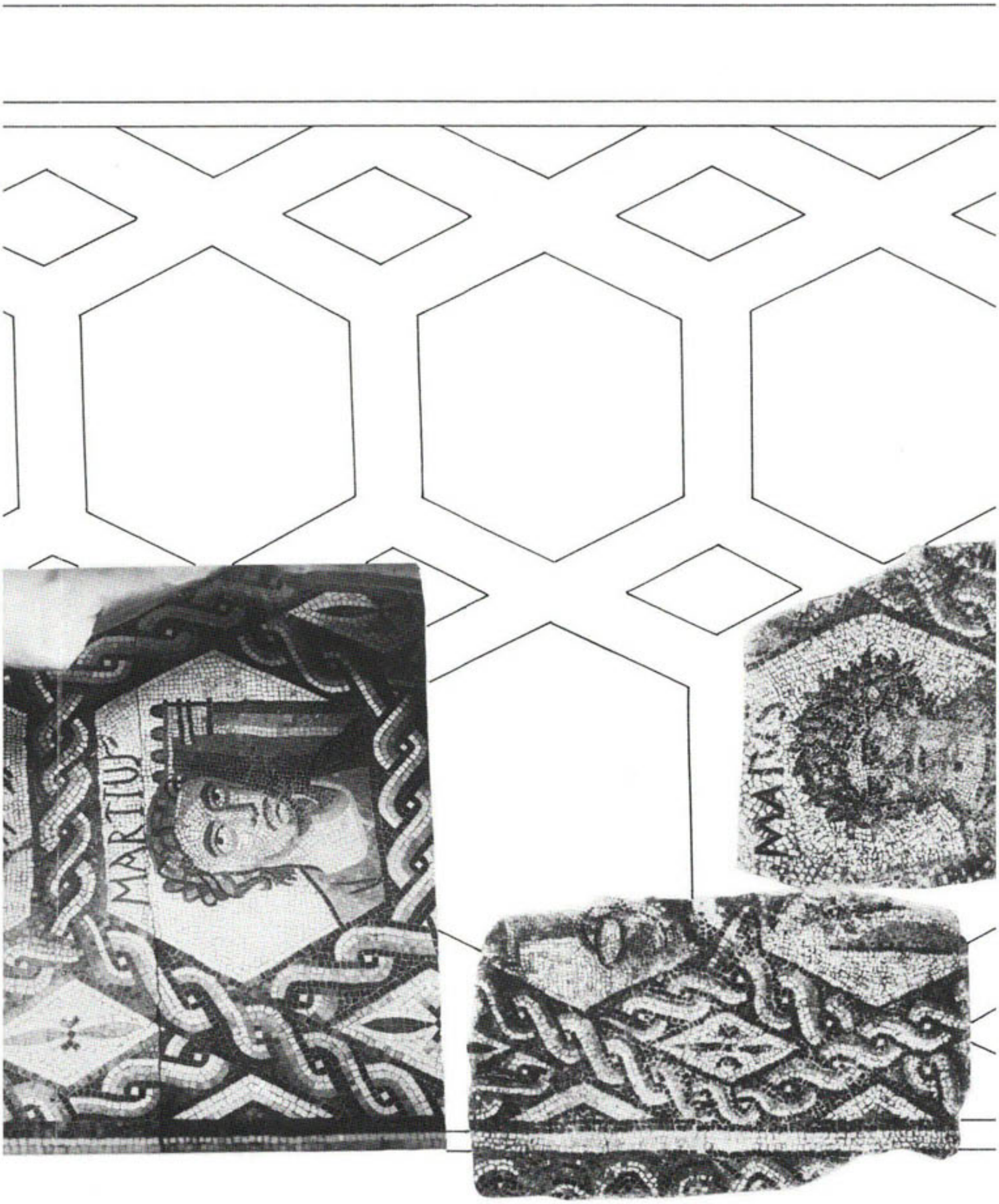
PLANCHE XXXV

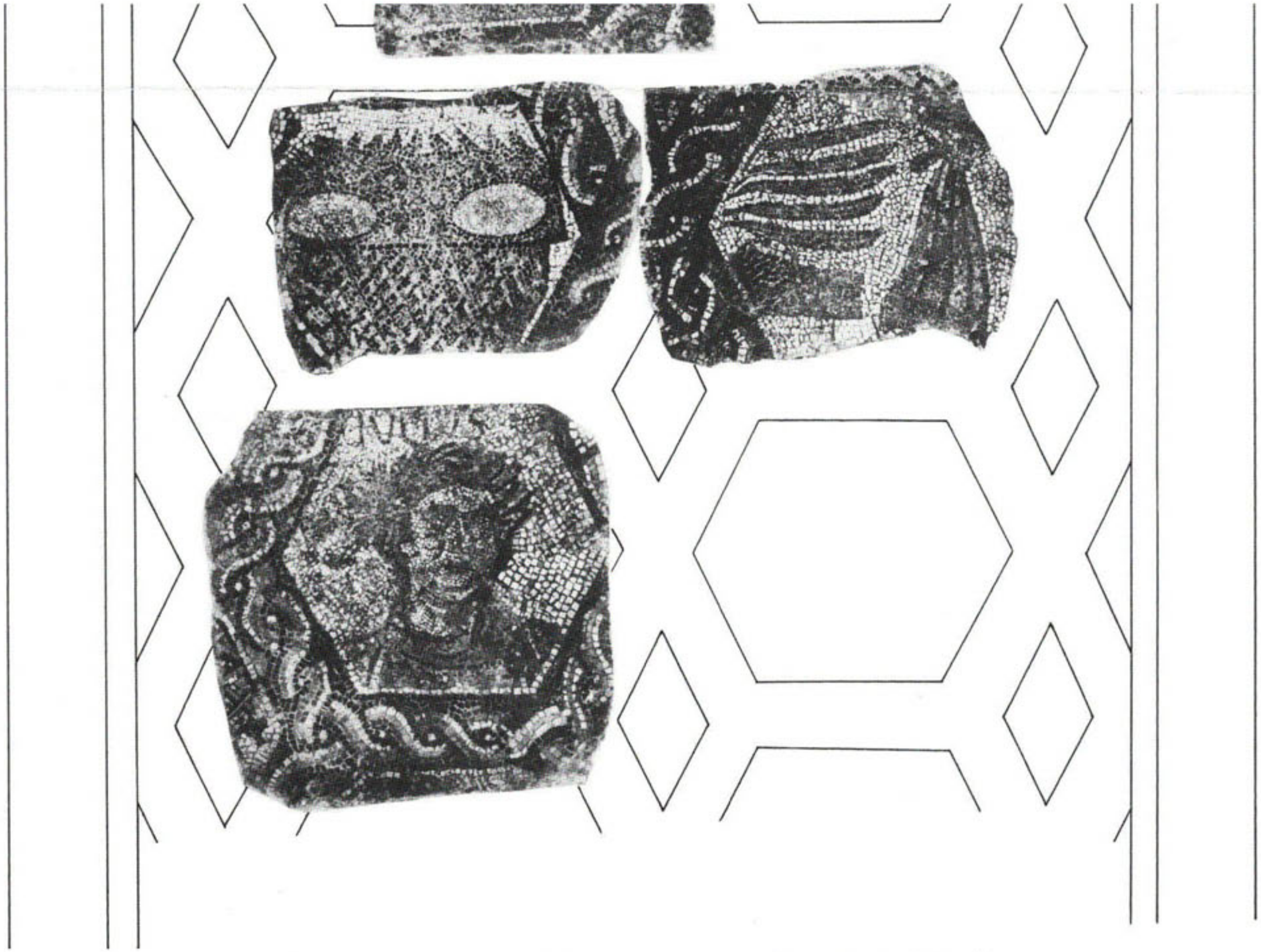

oeufs
palissade
Juin
Mai
légumes
á gousses
panier
de fleurs
Aout
Juillet


pàlissade
oeufs
Mai
Juin
panier de fleurs
légumes á gousses
Juillet
Aout

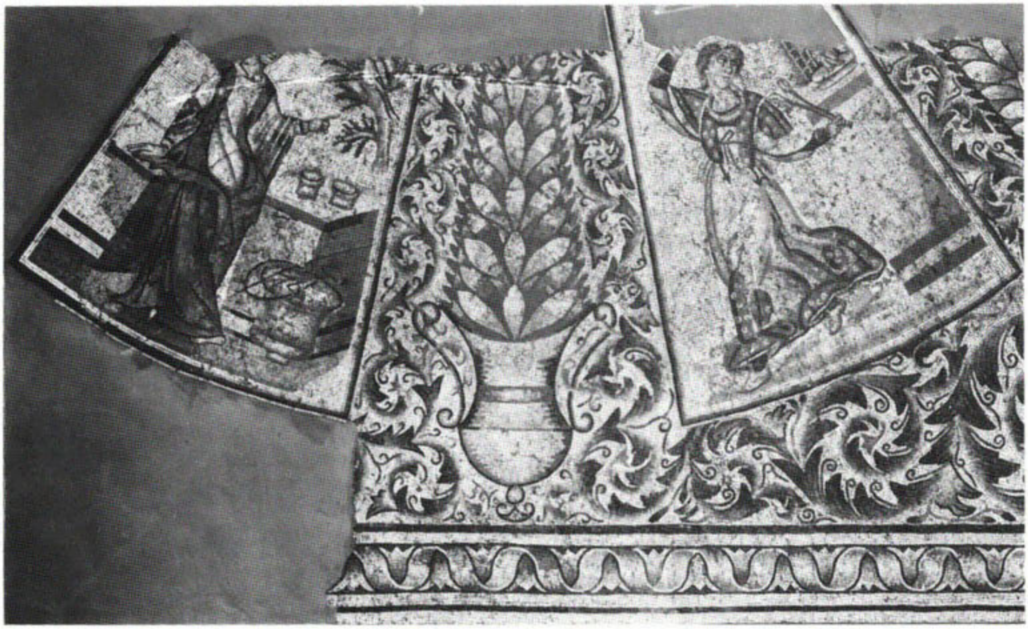

Septembre
Octobre
Novembre
Décembre


IANVARIVS

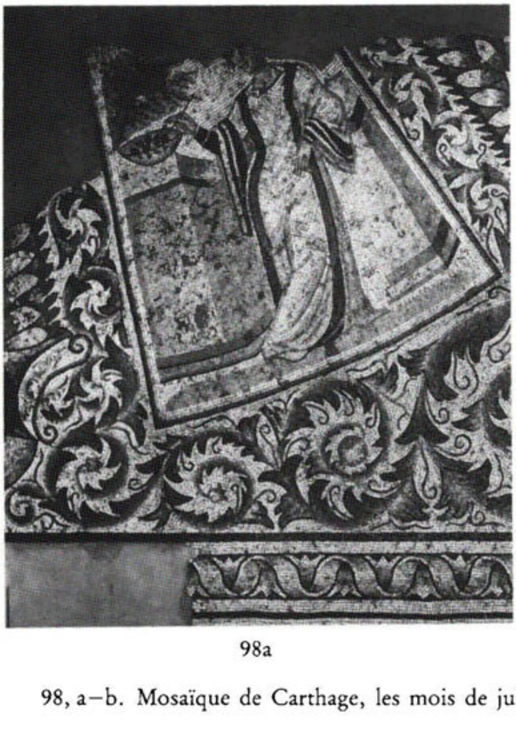

MARTIUS
MARS



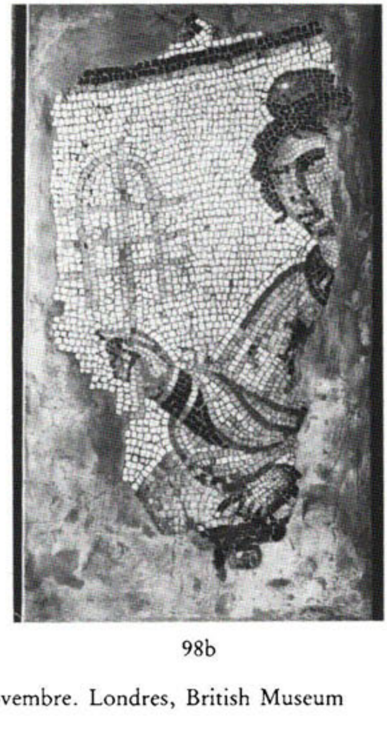
96. Catane, mosaïque des mois, les parties conservées au Musée de la ville:
Janvier, coq; Mars, seau de lait et oiseau sur pilier; Mai, corbeille de fleurs; courges (de juin?); Juillet



97. Mosaïque de Carthage, les mois de mars et d'avril. Londres, British Museum

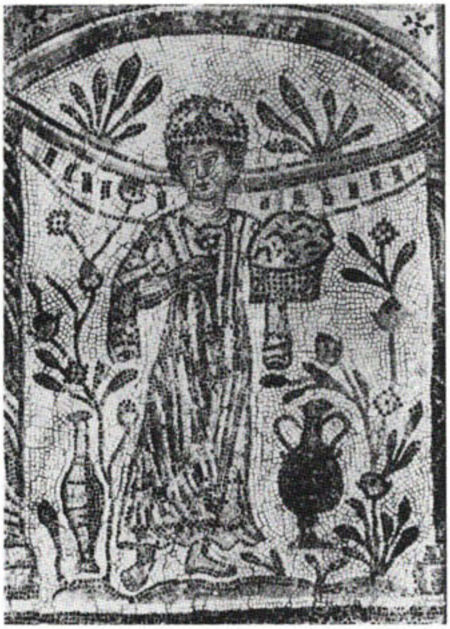


98a

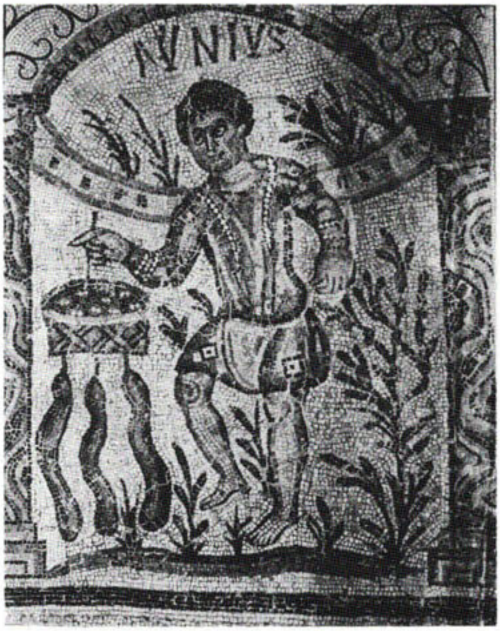


98b

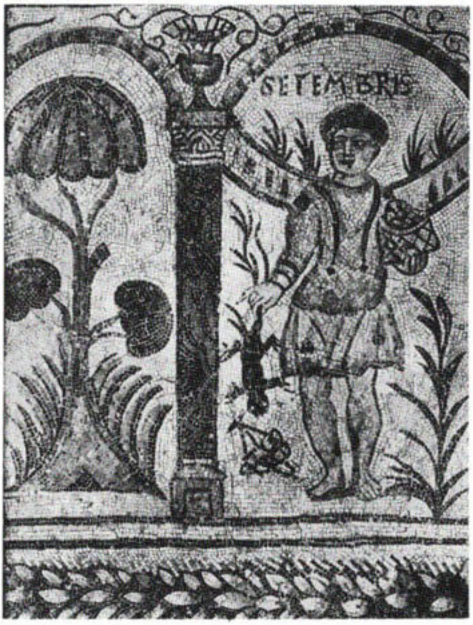
98, a–b. Mosaïque de Carthage, les mois de juillet et de novembre. Londres, British Museum



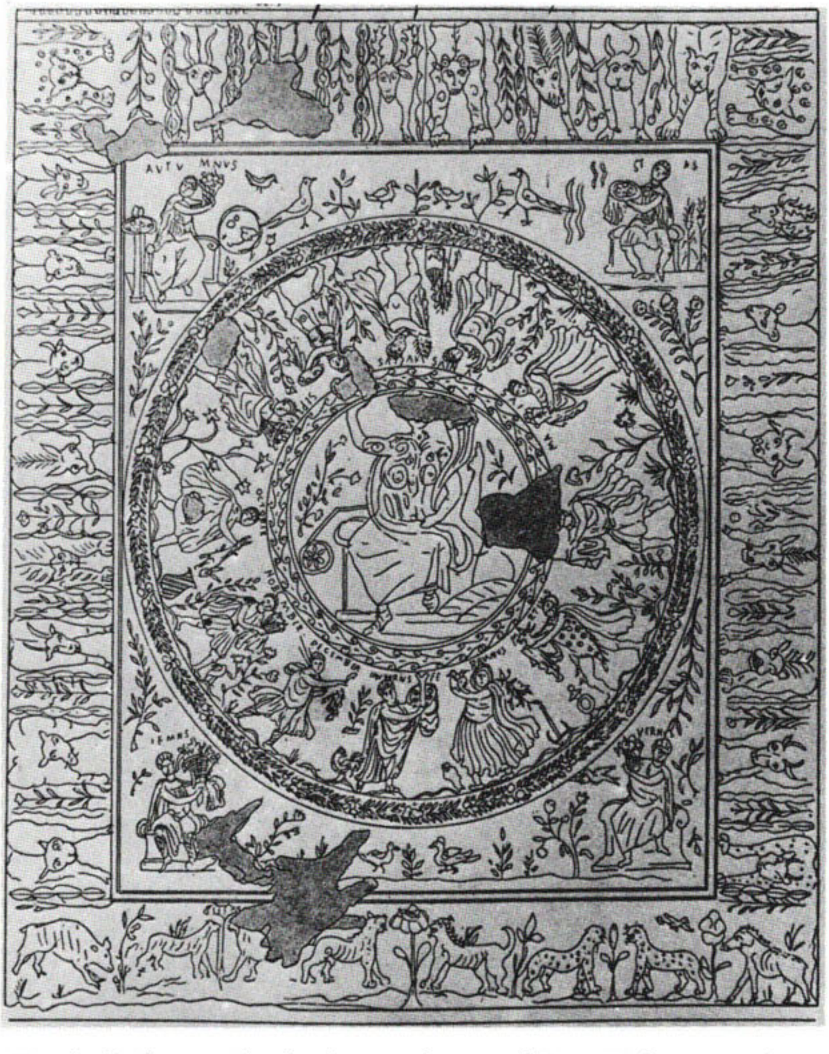
99. Mosaïque des mois d'Aquilée(?); collection Acton, Florence, le mois de mai



100. Ibid., le mois de juin



101. Ibid., le mois de septembre


AVTV MNVS
VERN

102. Mosaïque de Carthage, perdue: les douze mois autour d'*Annus*(?), les quatre saisons, animaux

ne peut représenter que la rentrée des provisions d'hiver au mois de décembre. Je pense avoir identifié le même sujet sur le fragment d'une mosaïque découvert en 1841 au lieu dit Boscéaz près d'Orbe (Canton de Vaud, Suisse) (pl. XXIV 66a)[84]: un paysan véhicule ses provisions d'hiver sur un chariot à quatre roues, traîné par deux bœufs.

4. Les fragments de la mosaïque des mois de Boscéaz (Suisse)

De cette même mosaïque deux autres mois, novembre et octobre, sont conservés (pl. XXIV 66b) qui précèdent décembre vers la droite, chacun représenté par un seul personnage. Un jeune homme en tunique courte serrée aux hanches s'avance vers le chariot, dont il est séparé par un arbre. Sous le bras gauche il porte un faisceau de gluaux, fermés en haut par des petites boules qu'on enlevait lorsqu'on emboîtait ces bâtons les uns dans les autres. De la main droite il tient un petit récipient rond suspendu par trois cordes: c'est le pot à glue dont le contenu sert à enduire les bâtons: le personnage est l'oiseleur qui caractérise novembre[85]. A sa droite, séparé de lui par deux troncs d'arbre effeuillés, se tient un homme qui sonne d'une corne, un bâton noueux à la main gauche. C'est le bouvier qui, en octobre, à l'approche de la mauvaise saison, fait rentrer le bétail.

5. Les peintures représentant les mois de septembre et de novembre, trouvées sous l'église de Sainte-Marie-Majeure à Rome

La plus récente de ces suites des mois à images de genre était la plus importante par ses dimensions. C'était un cycle peint sur les murs d'un portique dégagé sous la basilique de Sainte-Marie-Majeure à Rome[86] dont, malheureusement, quelques fragments seulement sont conservés. Chaque mois formait un panneau de 3 m 25 de large et de 1 m 80 de haut, composé d'une bande verticale de 0 m 45 de large à gauche, portant les fastes du mois, et d'un tableau de 2 m 80 × 1 m 80 à droite, représentant des activités rurales et une cérémonie religieuse. La mention des *ludi Sarmatici* du 1er décembre, qui se rapporte probablement à la célébration d'une victoire de Constantin de 332, offre un terminus a quo[87]. Ce calendrier a été recouvert de peintures décoratives, sans doute en 394, lors de la réaction antipaïenne à Rome après la bataille du Frigidus. – Les restes de deux seulement des images des mois, septembre et novembre (pl. XXV 67, XXVI 68), sont conservés. Le premier est illustré par la cueillette des pommes et, peut-être, par une cérémonie religieuse, le second par la récolte des olives, deux activités qui, à Saint-Romain-en-Gal, illustrent les mois d'août et de décembre.

---

[84] Cf. H. STERN, Représentations gallo-romaines des mois, dans: Gallia IX, 1951, p. 21–30.

[85] La chasse aux petits oiseaux est évoquée au mois d'octobre dans un cycle que nous verrons tout à l'heure (le calendrier de 354) et au mois de novembre dans un autre, du manuscrit Vat.Graec. 1291 (cf. H. STERN, Le calendrier, p. 231 et suiv.).

[86] Cf. FILIPPO MAGI, Il calendario dipinto sotto Santa Maria Maggiore (Memorie, des Atti della Pontificia Accademia Romana di archeologia, vol. XI), Rome, 1972, avec un appendice par PAAVO CASTRÉN. – H. STERN, Le Calendrier de Sainte-Marie-Majeure, dans: Revue des études latines, t. LI, 1974, p. 41–48.

[87] Voir DEGRASSI, o.l., p. 259 et 532 suiv. et H. STERN, o.l., p. 45.

IV. Deux cycles tunisiens des mois

Si les cycles à images de genre sont conservés en petit nombre, ceux qui représentent chaque mois par un seul personnage en pied ou en buste sont beaucoup plus nombreux et semblent même avoir été les seuls à être transmis au moyen âge. – Nous en avons passés en revue les plus importants qui datent de la fin du IIe et du IIIe siècle. Il faut y ajouter pour mémoire deux autres séries.

1. La mosaïque de Sousse (Tunisie)

L. FOUCHER a fait connaître une mosaïque de Sousse[88] de la fin du IIe ou du début du IIIe siècle de notre ère, qui, par des têtes, illustrait probablement les douze mois de l'année. Sept en étaient conservées au moment de la découverte dont une a été perdue par la suite. Elles ornaient un pavement, couvert de quatre rangs transversaux, de trois cercles sécants chacun, arrangés en quinconce qui engendraient entre eux douze carrés curvilignes, chargés des têtes des douze mois. Voici l'ordre de séquence qu'en a proposé M. FOUCHER en commençant en bas à droite: une tête de femme, les cheveux ceints d'une couronne de feuilles d'olivier et d'une olive noire, personnification de janvier; les deux autres têtes de cette rangée étaient perdues. Seconde rangée: tête de femme entourée de branches de millet, personnification de février (pl. XXVI 69). Suit une tête d'homme, entourée de fines herbes, personnification d'avril, puis une tête de femme, ceinte d'un bandeau de fleurs, le mois de mai (pl. XXVII, 70a). La troisième rangée commence par une tête d'homme, entourée d'une palme, personnification de novembre, suivie d'une tête de femme (pl. XXVIII 71), couronnée de feuilles de vigne et de raisins, évidemment octobre, et enfin une tête d'homme, couronné d'épis, qui représente juillet. Les trois médaillons du rang supérieur manquent, où L. FOUCHER propose de placer août, septembre et décembre. Si les attributs de ces têtes et la reconstitution possible d'un schéma à douze médaillons suggèrent en effet une représentation des mois, le curieux ordre, ou mieux désordre, de séquence et l'alternance entre têtes féminines et masculines (que l'inventeur n'a pas tenté d'expliquer) soulèvent des doutes sur cette identification[89].

---

[88] L. FOUCHER, Note sur une mosaïque de Sousse: les mois de l'année, dans: Analecta archaeologica (Festschrift Fritz Fremersdorf), Cologne, 1954, p. 109–111; ID., Motifs prophylactiques sur des mosaïques récemment découvertes à Sousse et dans la région, dans: Actes du 79e Congrès national des Sociétés savantes (Alger), 1954, p. 174; ID., Deux nouvelles mosaïques à Sousse, dans: Bulletin archéol. du Comité des travaux historiques 1953, p. 113–119; ID., Inventaire des mosaïques (de Tunisie), Sousse, Tunis, 1960, n° 57089, p. 41 et suiv.

2. La mosaïque de Thina (Tunisie)

D'une autre mosaïque tunisienne des mois, trouvée en 1960 à Thina, à 12 km au sud de Sfax nous n'avons connaissance que par une notice sommaire de M. Fendri[90]. Trouvée dans un établissement thermal que l'inventeur date du début du IIIe siècle, cette mosaïque décorait le sol du *caldarium*[91] placé au nord-ouest de cet important complexe de constructions d'environ 30 m de côté. Le *caldarium* mesurait 10 m d'ouest en est et environ 4 m 30 du nord au sud. On n'a retrouvé de la mosaïque des mois que «cinq médaillons, assez mutilés: janvier, février, décembre et avril ont pu être identifiés grâce aux inscriptions qui accompagnent chaque mois»[92]. M. Fendri en a publié deux[93]: (*IA*)*NVARIVS*, difficile à reconnaître sur la photographie (pl. XXVIII 72), semble être un personnage très habillé; *APRILIS*, au contraire, est un Amour nu, ailé, un manteau flotte derrière son dos (pl. XXVIII 73). De la main gauche il soulève un plateau garni d'objets méconnaissables, de la main droite il porte deux branches feuillues (?).

Exception faite des peintures de Sainte-Marie-Majeure, les cycles passés en revue appartiennent à la fin du IIe et à la prèmière moitié du IIIe siècle de notre ère. Une œuvre du milieu du IVe siècle, le Calendrier dit de Filocalus, de l'année 354, se place en tête d'une autre série qui dépend d'un archétype commun, créé probablement au deuxième quart du IVe siècle[94], et dont l'influence s'étendra et se maintiendra dans l'Occident latin jusqu'à la fin du monde antique. C'est l'étude de ce groupe qui formera la seconde partie du présent travail.

V. Le Calendrier de 354 et ses dérivés

1. Les illustrations des mois du Calendrier de 354

Au préalable il faut poser une question de terminologie qui, en principe, a trait à l'étude de toutes les illustrations des mois, mais qu'il est plus aisé d'aborder à ce point de notre démarche. Les cycles examinés jusqu'ici, à part ceux de Tanis et de Gabies, donnent des images de genre à deux, trois ou davantage de personnages, participant aux cérémonies et aux rites d'une fête ou effectuant des travaux rustiques. Dans quelques cas seulement – mois de juillet du cycle d'el-Djem, octobre et novembre du pavement de Boscéaz – un seul personnage est mis en scène, mais qui, lui aussi, rappelle une activité déterminée. A partir du IVe siècle il en est autrement. Chaque mois sera représenté par un protagoniste unique, soit en pied soit en buste, caractérisé seulement par des attributs et des vêtements correspondant à la saison. On a discuté de la signification de ces personnages en les qualifiant parfois de personnifications[95]. Or il faut dire dès l'abord que de véritables personnifications des mois sont extrêmement rares jusqu'à la fin du monde antique, et même dans le cas de ces rares exceptions, l'identification n'en est ni évidente ni absolument assurée. C. M. Webster, dans son analyse attentive du cycle des mois de l'église de Saint-Eleuthère d'Athènes, daté diversement entre le IIe siècle av. et le IIe siècle après J.-Ch., a montré le seul cas d'une véritable personnification des mois par des personnages isolés, plus ou moins couverts selon la saison. C'est la manière aussi de les représenter dans le Calendrier de 354, alors que les œuvres intermédiaires dont le cycle d'el-Djem est le représentant le plus important tiennent bien moins compte des particularités vestimentaires, commandées par la saison.

---

[89] Après avoir rédigé le texte qui précède j'ai reçu une lettre de M. L. Foucher me disant qu'il penche maintenant pour abandonner cette interprétation et pour en proposer une autre qu'il a l'intention de publier.

[90] M. Fendri, Les thermes des mois à Thina, Rapport préliminaire de 1963, dans: Les Cahiers de Tunisie, n° 45–46, XIIe année, 1964, p. 47 et suiv.

[91] Ibid., pl. II.

[92] Ibid., p. 49.

[93] Ibid., fig. 1 et 2 et plus récemment G. Akerström-Hougen, The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falkener in Argos, Stockholm, 1974, p. 130–133, fig. 84 (p. 147).

[94] Cf. H. Stern, Le calendrier . . ., passim, et en particulier la conclusion, p. 355–358.

Nous n'avons connaissance du Calendrier dit de 354 que par des copies de troisième main, toutes prises sur une copie *princeps* d'époque carolingienne, appelée le 'Luxemburgensis'. Cette copie, désignée ainsi d'après le pays où pour la première fois elle a fait l'objet d'un intérêt scientifique approfondi, a disparu d'entre les papiers de l'antiquaire français Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580–1637). Une copie prise sur l'ordre de ce savant et qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque du Vatican[96], ainsi que d'autres, dont une à Vienne (Autriche) du début du XVIe siècle est la plus complète[97], ont conservé les illustrations et le texte de ce précieux manuscrit[98]. Le calendrier proprement dit comprend les fastes de chaque mois sur le recto d'un feuillet et l'illustration correspondante en regard sur le verso de la page précédente. L'illustration de chaque mois donne un seul personnage qui tient un attribut caractéristique du mois et qui est entouré d'autres. Tous les personnages sont des hommes, sauf un seul, celui de février, qui paraît être une femme. Sept d'entre ces images, Février, Mars, Août, Septembre, Octobre, Novembre et Décembre, sont connues par la copie à la plume, apparemment très fidèle, prise pour Peiresc[99], à un moment où le codex avait été mutilé et privé des images de cinq mois (pl. XXIX 74–77, XXX 78–80). La série complète ne nous est préservée que par la copie du début du XVIe siècle qui se trouve à la Nationalbibliothek de Vienne (Autriche) (pl.

---

[95] Voir C. M. Webster, o.l., p. 5–36.

[96] Cod.Barb.Lat. n° 2154 et Vat.Lat. n° 9135.

[97] Nationalbibliothek, Ms. 3416, Wien.

[98] Voir sur l'histoire de ce manuscrit et de ses diverses copies, H. Stern, Le calendrier . . ., p. 14–41.

[99] En 1620, cf. ibid.

XXXI 81–XXXIII 92). Très soignée, elle rend cependant les images dans le style mi-gothique du dessin germanique de l'époque. – Quatre illustrations, Janvier, Avril, Novembre et Décembre, évoquent des cérémonies religieuses païennes, dont trois nous sont connues par des cycles plus anciens: la fête de Vénus d'avril et celle des Saturnales de décembre, du cycle d'el-Djem, la fête d'Isis, des mosaïques d'el-Djem, de Trèves et de Hellín.

a) Janvier

Janvier (pl. XXXI 81), un personnage richement vêtu – il porte une *toga picta* et coiffe un bonnet de fourrure d'où tombe un voile sur le dos[100] – accomplit un sacrifice d'encens en jetant quelques graines dans la flamme sortant d'un bassin qui est monté sur un haut pied, derrière lequel se tient un coq. Dans l'autre main il porte une feuille tréflée; à côté de lui un vase ventru à couvercle est posé sur un socle profilé. J'avais proposé de voir dans ce personnage le *vicomagister* qui, au début de l'année, sacrifie aux Lares[101], mais je pense avoir fait erreur. En raison de la forme de sa toge ce personnage ne peut être que l'un des deux consuls qui, le 1er janvier, sacrifiaient au Capitole lors de la *votorum nuncupatio pro salute rei publicae*[102]. Le trèfle est un porte-bonheur qu'il est naturel de tenir à la main au moment de prononcer des vœux de bon augure. Le coq, par son chant, annonce l'aube du permier jour de l'an[103].

b) Février et Mars

Toutes les autres images de ce cycle sont saisonnières. Février (pl. XXIX 74, XXXI 82), une femme long-vêtue symbolise la saison humide. Portant dans ses bras un oiseau aquatique, un canard plutôt qu'une oie, elle est entourée de toute une faune marine: une seiche, un gros poisson, des coquillages, deux mollusques, et dans l'angle supérieur de gauche, une amphore renversée qui symbolise les pluies de la saison[104]. – Mars (pl. XXIX 75,

---

[100] Voir sur ce bonnet qui n'est sûrement pas de l'invention du copiste allemand du XVIe siècle, H. STERN, Note sur l'image de Janvier au Calendrier de 354, dans: Revue archéologique, 1955, I, p. 232–235.

[101] Ibid.

[102] Voir DEGRASSI, o.l., p. 389.

[103] Voir Libanios, Or. IX, 53, Εἰς τὰς καλάνδας, éd., R. FOERSTER, t. I, Leipzig 1903, p. 395: ὄρθρου ὑποφαινομένου καὶ ἀλεκτρυόνος ᾄδοντος . . .

[104] STRZYGOWSKI, Die Calenderbilder . . . (voir supra p. 433), p. 60, à la suite de PEIRESC, prenait ce personnage pour une Vestale sacrifiant aux Ides du mois. Il ne peut en être question. Rien dans cette image n'indique un sacrifice ou un autre acte religieux quelconque. Image purement saisonnière, elle s'inspire des personnifications de l'hiver dont les échantillons sont nombreux. Le plus ancien, sauf erreur, a été trouvé à Pompéi (VII, 4, 46, 2) dans la Casa della caccia antica, cf. dans: G. M. A. HANFMANN, The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks, Cambridge, Mass. 1951, n° 89, fig. 96: l'Heure de l'hiver, la tête voilée, tend de la main droite une cruche et porte, pendus à un rameau flexible qui passe sur son épaule gauche, un couple de canards. – Par la suite on se contentera le plus souvent de donner à l'Hiver le récipient en supprimant le volatile. Cf. une mosaïque d'Antioche du IIIe siècle

XXXI 83) est un pâtre, vêtu d'une peau de chèvre; il mène une chèvre au pâturage, quelques herbes poussent sous ses pieds pour indiquer le début de la bonne saison. Le grand seau est un récipient à lait, les trois petits paniers contiennent du fromage, l'oiseau à gauche est une hirondelle, annonciatrice du printemps[105].

c) Avril à Décembre

Avril (pl. XXXI 84) est un danseur aux crotales qui exécute ses contorsions devant une statuette de Vénus, placée dans une niche, bordée de deux épaisses guirlandes de feuilles (myrthes). Le dessinateur allemand a fait de la déesse un petit amour. Un cierge est allumé devant cette niche et un instrument, de musique sans doute, à six pipeaux, jeté par terre, est piétiné par le danseur. C'est l'évocation de la fête des *Veneralia* du 1er avril[106]. Mai (pl. XXXII 85) est un homme à longs cheveux bouclés[107] en dalamatique talaire à larges manches. Il hume une fleur et porte dans le creux de son bras gauche une haute corbeille remplie de roses (?). A ses pieds un paon retourne la tête vers lui, dans le fond se dresse une plante fleurie, de l'espèce de nos mufliers (*antirrhinum*, du genre des 'scrofulariacées'), toutes allusions à l'épanouissement de la nature et à la beauté printanière du mois de mai[108]. – Juin (pl. XXXII 86), un homme nu, élève du bras gauche, entouré d'une étoffe, une torche allumée. De la droite il montre un

---

dans H. STERN, Le calendrier . . ., pl. XLIV, 4, ainsi qu'une mosaïque de Daïr-Solaib, ibid., pl. XLIV, 2, et une autre de Kabr Hiram au Liban, du VIe siècle, voir HANFMANN, o.l., fig. 120. Dans une mosaïque de Beït-Djibrin, du VIe siècle, l'Hiver encapuchonné est exceptionnellement accompagné des deux attributs, une bouteille d'eau et un canard, cf. H. STERN, o.l., pl. XLIV, 3.

[105] Mme G. AKERSTRÖM-HOUGEN, The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falkener in Argos, Stockholm, 1974, p. 77, fait observer que l'oiseau en vol en haut à droite, n'est pas une hirondelle, mais pourrait bien être, en raison de son bec crochu, le pivert (*picus*), oiseau parèdre de Mars qui, conjointement avec la louve, avait nourri Romulus et Rémus, exposés au bord du Tibre. – Le pâtre qui, à l'encontre du tétrastique, ne porterait pas une peau de louve mais de chèvre, serait Faustulus qui avait élevé les jumeaux. Interprétation un peu spécieuse me semble-t-il: l'allusion à Mars et aux jumeaux serait si discrète qu'il faudrait l'astuce d'un archéologue moderne pour la reconnaître.
J'avais rédigé cette note avant d'avoir pu prendre connaissance de l'article de C.-O. NORDSTRÖM, Some Iconographical Problems in the Argos Mosaics, dans: Cahiers archéologiques, XXVI, 1977, p. 73–80, qui vient de paraître. L'auteur conteste l'identification par Mme AKERSTRÖM-HOUGEN de l'oiseau avec un pivert (p. 78: "*The bird in flight has almost the curved beak of a falcon, and with such an outline definitely cannot be a woodpecker.*"). En ce qui concerne l'association du seau de lait et de l'hirondelle avec le guerrier, personnification du mois de mars en Orient grec, il n'y voit qu'une confusion d'attributs sans grande signification, opinion que je suis fort enclin de partager.

[106] Voir pour plus de détails H. STERN, Le calendrier . . ., p. 268 et s.

[107] STRZYGOWSKI le prend pour une femme.

[108] Dans mon étude du calendrier de 354, p. 249 et suiv. j'ai classé cette image parmi les illustrations à caractère mi-saisonnier, mi-religieux, car le calendrier note à la date du 23 mai: *Macellus rosa(m) sumat*, cf. DEGRASSI, o.l., p. 461. Il s'agit sans doute de l'évocation de la fête des *Rosalia* ou *Rosaria*.

cadran solaire, fixé sur le chapiteau d'une colonnette. A sa gauche une faux dentelée est suspendue dans le vide, au-dessus d'une haute corbeille, posée par terre et remplie de fruits (pommes?). Dans le fond à droite, entre le personnage et la colonnette, se dresse une plante, un lis à en croire le tétrastique. La torche et le cadran solaire évoquent le *dies lampadarum*, le jour du solstice d'été (24 juin) qui marque le début de la moisson en Italie centrale[109]. La faux, loin de faire allusion à la fenaison[110], rappelle également la moisson, qui est bien le sujet central de ce petit tableau. La plante dans le fond, d'après le tétrastique un lis qui s'effeuille, annonce le dépérissement des fleurs à la chaleur de l'été. Les fruits dans le panier paraissent être des pommes dont certaines espèces se cueillent au mois de juin[111].

Juillet (pl. XXXII 87), également nu, vu de face, tient de la gauche un panier plat qui, à en croire le tétrastique, est rempli de mûres. De l'autre main il tend une énorme bourse au-dessus d'un récipient brisé dans lequel des monnaies sont entassées. Les commentateurs n'ont pas réussi à donner une explication satisfaisante de cette image dont la signification est pourtant simple si l'on tient compte des vers de trois poésies latines des mois de la fin du IVe et du Ve siècle. Il est vrai que l'un se rapporte au mois de juin, les deux autres au mois d'octobre, mais l'idée qu'ils expriment s'applique parfaitement à notre petit tableau. Pour Dracontius, poète nord-africain de la fin du Ve siècle (entre 493 et 523) les épis qui mûrissent en juin donnent au paysan l'espoir de récupérer (par la vente du blé) ses dépenses (de travail et d'argent)[112]. Ausone (environ 310–393, vivant en Gaule) exprime la même idée d'une autre manière: au mois d'octobre, au moment des semailles le paysan prévoit le gain que rapportera la récolte du blé[113]. La grande bourse et les monnaies entassées dans le récipient (une cachette?) enfoncé dans la terre, évoquent sans aucun doute ce fait central de l'activité rurale, le gain tiré de la vente du blé.

Août (pl. XXIX 76, XXXII 88) est un homme nu, assoiffé qui boît de l'eau dans une grande coupe de verre transparente. Il s'est débarrassé d'un vêtement qu'il a suspendu dans le fond à droite et qui fait pendant à un grand éventail, formé de plumes de paon, dessiné à gauche. Une amphore, placée à ses pieds, bouchée par une fleur[114] et sans doute censée être remplie d'eau, porte l'inscription greque ζήσ(ες) «à la santé», mal orthographiée par le copiste carolingien qui écrit ZLS au lieu de ZHS(es); sous l'éventail, trois grands melons posés par terre, s'ajoutent pour évoquer les moyens de combattre les effets de la canicule.

---

[109] Cf. sur le cadran solaire dans l'imagerie antique D. Levi, Antioch Mosaic Pavements, Princeton, 1947, t. I, p. 220 et suiv., t. II, pl. XLIb; Id, The Allegories of the Months in Classical Art, dans: The Art Bulletin, t. XXIII, 1941, p. 262 et suiv.

[110] Ainsi D. Levi, The Allegories . . ., p. 263.

[111] Voir par ex. la représentation d'une cueillette de pommes au mois de juin sur le pourtour du portail de Saint-Lazare d'Autun, œuvre du XIIe siècle, cf. D. Grivot et Zarnecki, Gislebertus, sculpteur d'Autun, Paris, 1960, pl. O, 17.

[112] Blossius Aemilius Dracontius, De mensibus, éd. E. Vollmer, dans: Monumenta Germaniae historica (= MGH), Auctores antiquissimi (= AA), t. XIV, Berlin, 1905, p. 227 et suiv., dit pour juin: *Messibus armatis flavae crispantur aristae / Rusticus expensas et fluctus nauta reposcit.*

[113] D. M. Ausonii Burdigalensis opuscula, éd. R. Peiper, Leipzig (Teubner), 1886, p. 98 et suiv.; Monosticha: *Triticeo, October, faenore ditat* . . . Disticha: *Et qui sementis per tempora faenore laetus / October cupidi spem fovet agricolae.*

[114] Cf. la même fermeture de la bouteille de l'Hiver à Kabr-Hiram, cité supra, p. 458, n. 104.

Juillet et Août, les mois de la plus grande chaleur, sont complètement nus, Septembre (pl. XXIX 77, XXXIII 89), comme Juin, a jeté un drap léger sur son bras gauche. Il joue avec un lézard qu'il tient suspendu à un fil au-dessus de l'une des deux grandes jarres à vin, enfoncées dans la terre à sa gauche et à sa droite. De sa main gauche il tend un *kalathos* d'où pointent cinq baguettes sur lesquelles sont piqués cinq petits objets de forme irrégulière. Je ne saurais expliquer ce dispositif qui rappelle un motif de deux mosaïques de Sousse que L. Foucher appelle une couronne d'épis de millet à caractère prophylactique[115]. Un sarment garni d'une grappe de raisin et d'une feuille de vigne est placé sous la corbeille. En haut à gauche un plateau tressé est chargé de figues, rassemblées artistement en deux pyramides. Il se pourrait que le lézard capturé ait un caractère prophylactique comme les cinq petites baguettes[116], mais je ne saurais préciser.

Octobre (pl. XXX 78, XXXIII 90) évoque différentes espèces de chasse au petit gibier et aux oiseaux. Le chasseur nu, sauf un manteau flottant sur l'épaule, retire un lièvre d'un piège en forme de panier allongé, pourvu d'un couvercle attaché à un fil qui se refermait sans doute, la bête une fois rentrée. En haut à gauche est suspendu un faisceau de baguettes, liées par des cordes; elles se rétrécissent vers le bas et sont fermées en haut par des petites boules. Un filet y est jeté, sur lequel perche un oiseau de proie, une petite boîte à couvercle en forme de pyramide y est suspendue par un fil. C'est l'attirail de l'oiseleur: les baguettes, les boules une fois retirées, étaient emboîtées les unes dans les autres et l'extrémité supérieure enduite de la glue qui est contenue dans la petite boîte. L'oiseleur englue les ailes de ses petites proies; figées sur place par la terreur que leur inspire le rapace, elles se laissent prendre à la main[117]. Le filet jeté sur le faisceau de baguettes sert dans une autre sorte de chasse aux oiseaux, décrite par Denys dans ses ᾿Οϱνιθιακά III, 1. Les objets (fruits) posés en haut à droite sur un plateau tressé et qui remplissent aussi jusqu'à en déborder un panier placé en bas à droite, paraissent être des champignons dont le ramassage se fait en automne[118]. Novembre (pl. XXX 79, XXXIII 91) est un prêtre d'Isis, nu-pieds, le crâne rasé, vêtu d'une ample toge. Il tend de la main droite un sistre et tient de l'autre main un plateau sur lequel se dresse un petit serpent parmi des fruits et des feuilles à l'entour. Une tête d'Anubis est posée sur un socle élevé à droite, cinq pommes-grenades sont dispersées dans le fond et une oie, animal parèdre d'Isis comme le serpent, se tient aux pieds du prêtre et retourne la tête vers lui[119].

---

[115] Cf. L. Foucher, Inventaire des mosaïques de Tunisie, Sousse, Tunis, 1960, n° 57095 et 57097. – H. Schenkl, Zu den lateinischen Monatsgedichten, dans: Festschrift für Otto Benndorf zu seinem 60. Geburtstag . . ., Wien, 1898, p. 35, pense que sur les baguettes sont piqués des fruits confits.

[116] Cf. H. Stern, Le calendrier . . ., p. 263 et suiv.

[117] J'ai donné plus de détails sur cette forme de la chasse aux oiseaux dans mon article 'Représentations gallo-romaines des mois', dans: Gallia, t. IX, 1951, p. 21–30.

[118] Cf. H. Stern, Le calendrier . . ., p. 245 et suiv.

Decembre (pl. XXX 80, XXXIII 92) est un jeune homme aux cheveux courts, bouclés, vêtu d'une tunique allant aux cuisses, qui est ornée d'appliques et de parements aux manches, et d'un collet apparemment de fourrure; il porte d'épais bas et de souples souliers montants. De la main gauche il tient une immense torche allumée, l'autre main, au pouce, à l'annulaire et au petit doigt repliés, est tendue au-dessus d'une table de jeu. Le personnage vient d'y lancer deux dés, qui, après avoir traversé l'escalier intérieur d'une petite tour (*pyrgos*) se sont arrêtés sur le plateau de la table. Dans le fond, en haut à gauche, un masque de théâtre évoque les spectacles qui égaient le peuple à cette période de l'année. La brochette de petits oiseaux en haut à droite est sans doute un cadeau; la signification des deux feuilles, aux formes imprécises du même côté en bas m'échappe. Ce petit tableau représente un épisode caractéristique de la fête des *Saturnalia* du mois de décembre où les esclaves prenaient la place des maîtres et jouaient avec eux sur un pied d'égalité. La brochette d'oiseaux indiquerait que l'esclave représenté vient d'une propriété de campagne[120].

En résumant on constatera que ce cycle, tout en évoquant quatre cérémonies religieuses païennes, est d'un caractère saisonnier très marqué par le rappel de travaux champêtres et d'autres activités rurales. Il l'est aussi par la manière dont les personnages sont vêtus: ceux de la saison froide, Janvier, Février, Novembre, Décembre, sont chaudement habillés, ceux des périodes transitoires, Mars et Avril, plus légèrement, Mai ne porte qu'une dalmatique, Octobre est à peine couvert d'un manteau, Juin et Septembre ont jeté un drap sur le bras ou sur l'épaule, Juillet et Août sont complètement nus. Bien qu'étant adaptée aux occupations des mois respectifs, cette façon d'être plus ou moins vêtu marque les variations de la température au cours de l'année, trait que l'on ne trouve pas dans les cycles antérieurs.

L'illustration des mois de ce calendrier, ou plus exactement de son archétype, dont l'œuvre de Filocalus ne paraît être que la meilleure et surtout la plus complète copie, a marqué la plupart des images latines des mois des siècles ultérieurs. Les tétrastiques qui accompagnent l'illustration de l'œuvre filocalienne décrivent un autre cycle, fort semblable, mais différent sur certains points. Ils parlent en février d'un manteau bleu (*caeruleus amictus*), en mars d'une peau de loup que porte le berger, alors que celle du dessin est la peau d'un animal à pied fourchu (de chèvre?), Juillet est dit être coloré (bronzé) de corps et porter une couronne d'épis, Octobre serait pourvu d'un récipient rempli de vin, et en décembre il est question de deux sujets différents, des semailles et de la fête des *Saturnalia*. Donc, les tétrastiques ont été composés pour un cycle non pas de dessins à la plume, mais coloré et différent du nôtre par quelques détails iconographiques. Si les rapports entre les dessins de 354 et ces vers sont néanmoins extrêmement étroits, ils vont en s'atténuant dans un dernier groupe de documents que voici.

---

[119] Pour plus de détails voir H. STERN, Le calendrier . . ., p. 279 et suiv.

[120] Pour plus de détails voir ibid., p. 283 et suiv.

2. La mosaïque des mois d'Ostie (Mars et Avril)

Les fragments d'un pavement de mosaïque d'Ostie[121] conservent les images des mois de mars et d'avril, la première en grande partie intacte, la seconde très endommagée. G. Becatti les date de la deuxième moitié du IVe siècle. Les sujets sont identiques à ceux des mois correspondants du calendrier de 354, mais l'iconographie est différente. Mars (pl. XXXIV 93) est un berger debout, dont la tête jusqu'aux épaules et la jambe droite manquent; il marche vers la droite, vêtu d'une peau de bête tachetée, bouffante sur une ceinture autour des reins et qui descend sur la jambe droite jusqu'à mi-cuisse. La jambe et la cuisse gauches sont nues. De la main gauche il tient un grand seau, à lait sans doute, et montre de l'autre main qui surgit de la partie détériorée, une hirondelle perchée sur le large abaque d'une colonnette, au pied de laquelle est accroupi un chevreau à longue queue. – Du tableau d'avril (pl. XXXIV 94a) ne subsiste que la partie droite: une niche de verdure qui renferme une statuette de Vénus «pudique» posée sur un cippe quadrangulaire, orné d'une guirlande de roses (pl. XXXIV 94b); deux cierges allumés sont placés de part et d'autre devant le cippe. De la partie gauche de l'image il ne reste que quelques fragments vers le cadre inférieur: les pans d'un long vêtement qui permettent de restituer sans risque d'erreur un danseur (ou une danseuse) aux crotales, comme sur une mosaïque de Carthage dont nous parlerons dans un instant.

G. Becatti laisse en doute s'il s'agit des restes d'un cycle complet des mois, puisque la partie inférieure seulement du pavement est conservée. A mon sens, il est trop prudent; je ne connais qu'une seule mosaïque, du VIe siècle, trouvée à Thèbes en Grèce sur laquelle on ait fait un choix des mois en groupant ensemble dans un seul cadre Juillet-Février au-dessus de Mai-Avril, sans que, d'ailleurs, les raisons de ce choix et de ce groupement s'expliquent[122]. Je ne doute pas que l'on n'ait représenté à Ostie les douze mois de l'année, groupés soit par paires en commençant en bas à droite par Mars, ce qui aurait donné un pavement de 6 × 2 tableaux mesurant environ 16 × 7 m, soit par quatre pour former un pavement de 4 × 3 panneaux mesurant 9 m 70 × 11 m 50[123]. Dans ce dernier cas le premier rang aurait commencé à droite par Janvier et continué par Février, Mars et Avril. Etant donné l'étroite parenté entre les sujets des deux tableaux conservés et les mois correspondants du Calendrier de 354 il est permis de supposer que le cycle tout entier d'Ostie a été inspiré par les sujets de l'archétype de l'œuvre de Filocalus[124].

---

[121] Cf. G. Becatti, Mosaici e pavimenti marmorei (Scavi di Ostia, t. IV), Rome 1961, t. I, n° 438, p. 235–241, t. II, pl. CCII. Voir Archäologischer Anzeiger, 1936, col. 460–461, fig. 11.

[122] Voir 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον, t. XX, II (1967), p. 254–255, pl. 310, 311, 312.

[123] On ignore les dimensions de la pièce où ce pavement a été trouvé. Nos mesures sont calculées sur celles des tableaux qui, d'après Becatti, o.l., p. 235, mesuraient 1 m 20 × 1 m 20.

[124] Mme Akerström, o.l., p. 127, n° 10, affirme que G. Becatti, o.l., l.c., date cette mosaïque autour de 250, alors que cet auteur écrit (o.l., p. 240): ,,*Altri ambienti dell'edificio conservano resti della pavimentazione a grosse tessere rettangolari di marmi varï,*

3. La mosaïque des mois de Catane (Sicile)

Une autre suite des mois d'une mosaïque de pavement découverte à Catane (Sicile) au XVIIIe siècle et conservée au Musée de cette ville, se dénonce par quelques détails comme une proche parente du cycle fragmentaire d'Ostie. – Chaque mois est caractérisé par un buste inscrit dans un hexagone, accompagné d'une légende (pl. XXXV 95, XXXVI 96)[125]. Ces bustes sont juxtaposés par paires selon la séquence Janvier-Février, Mars-Avril, etc. Sous chaque buste, un autre hexagone contenait des attributs ou d'autres sujets, appropriés au mois. Aussi devait-il y avoir deux rangs chacun de douze hexagones superposés, bordés par une tresse à deux brins. Entre les hexagones s'intercalaient des losanges dressés, chargés de deux feuilles lancéolées et de deux chevrons ou de deux pompons en croix. Le pavement tout entier mesurait 12 m de long sur 3 m de large environ ou 6 m × 6 m[126]. La série commençait en haut à gauche par Janvier, le buste d'un homme, couronné de feuillage, vêtu d'une tunique et d'un manteau, au-dessus de la tête la légende *IANVARIVS*, le fond à gauche meublé d'une tour crénelée. Dans l'hexagone soujacent, apparemment intact, mais sans doute restauré, un coq, de profil vers la gauche, picore une branche feuillue et à boutons. Dans le fond, une construction ajourée à trois montants, couverte d'un entablement et surmontée de quatre «créneaux» répète le contour de la tour derrière la tête de Janvier. Le volatile est évidemment le coq qui annonce l'aube du premier jour de l'an comme dans le calendrier de Filocalus. – L'hexagone soujacent renferme le buste de Mars, la légende *MARTIUS* au-dessus de la tête. Il ressemble à Janvier: face triangulaire, mais un peu plus allongée, même expression fixe des yeux grand-ouverts, même tracé des sourcils épais. Les commissures baissées des lèvres lui donnent une expression chagrine, alors que Janvier a l'air plutôt souriant. Le dessin linéaire des cheveux, le contour appuyé de l'épaule droite, celui de la face et de la tour crénelée, qui se place ici à droite du buste, pourraient être le fait d'une restauration. – Un fragment de 1 m 01 de haut sur 0 m 66 de large conserve au Musée les restes de deux hexagones superposés et un losange entre deux amorces d'autres losanges, appuyées sur l'encadrement de gauche du pavement. Je n'hésite pas à placer ce morceau sous l'image de Mars et au-dessus de celle de Mai dont un quart environ de la partie gauche adhère à ce fragment. D'autant moins que Libertini (o.l.) mentionne un dessin conservé autrefois aux archives Biscari à Catane «probablement fait au moment de la fouille» qui montrait «au-dessus de l'image de mai un oiseau perché sur une sorte de palissade»[127].

---

caratteristica degli edifici ostensi del IV sec. d.C., e il mosaico per ragioni stilistiche può datarsi nella seconda metà di questo secolo".

[125] Cf. H. Stern, Le calendrier . . . . . ., p. 210 et suiv. avec la bibliographie

[126] G. Libertini, Il Museo Biscari, Rome et Milan, 1930, n° 1516, p. 309 et suiv., indique 6 m × 6 m, ce qui fait supposer que les deux suites, Janvier-Mars-Mai jusqu'à Novembre, et Février-Avril-Juin jusqu'à Décembre étaient chacune coupées en deux, mais nous ignorons sur quelles données est basé le renseignement de cet auteur.

[127] On s'étonne que Libertini n'ait pas rapproché ce dessin du fragment conservé. – Une recomposition des morceaux de cette mosaïque présente des difficultés qui s'expliquent

Le sujet qui remplit le côté gauche de l'hexagone supérieur du fragment est un pilier surmonté d'une dalle débordante sur laquelle est placé un objet non identifiable. Au pied du pilier est posé un grand seau ventru à l'anse arrondie, légèrement abaissée vers la droite. L'identification du sujet est aisée si on le compare avec l'image de mars de la mosaïque d'Ostie que l'on vient d'étudier (pl. XXXIV 93). C'est la même scène, simplement renversée de gauche à droite: le pâtre (disparu) s'approchait de droite pour saisir le seau à lait et pour montrer l'hirondelle perché sur le pilier. – *MAIVS* est le buste d'un jeune homme à l'expression un peu languissante, vêtu d'un manteau rouge et couronné de feuilles et de fleurs. Le modelé de la face est plus nuancé que celui des deux têtes précédentes. Il semble tenir un objet, un vase probablement, d'où sortent des feuilles et dont la partie gauche apparaît sur le fragment sous l'emblème de mars. – Juillet, légende *IVLIVS*, est le buste d'un homme mûr, vu de face, légèrement tourné vers la droite; il est couronné d'épis et son manteau est agrafé sur l'épaule droite. Le style est proche de celui de Mai. – Voici donc les images de quatre sur les six mois et de deux sur les six emblèmes qui formaient la rangée de gauche de ce pavement. – Restent à placer les fragments de deux autres emblèmes conservés au Musée de Catane. L'un représente des fruits à gousse que LIBERTINI attribue sans hésiter au mois de juin, l'autre, un panier tressé, rempli de fleurs sur lesquelles seraient placées deux patères, illustration de mai selon M. LIBERTINI. La rangée de droite, perdue, comprenait les six autres mois de l'année en commençant par Février dont seul l'emblème restauré, présentant des lignes ondoyantes, aurait été conservé (LIBERTINI). Du mois d'avril ne subsistait qu'un fragment de l'inscription *(April)ES* (au lieu d'*Aprilis*)[128].

4. La mosaïque des mois de Carthage au British Museum

Une mosaïque de Carthage, peut-être contemporaine de celle d'Ostie, est aussi fragmentaire. Il en reste les tableaux de mars, d'avril et de juillet et un morceau de novembre conservés au British Museum, dont les sujets sont encore ceux du Calendrier de 354 (pl. XXXVII 97, 98)[129]. C'était une composi-

---

probablement par des réfections. Dans le fragment qui comprend trois hexagones et demi d'un seul tenant, les bandes à entrelacs du côté de la bordure extérieure et à l'intérieur passent alternativement l'une au-dessus et au-dessous de l'autre. Par contre, sur le fragment avec l'emblème de mars l'une des deux bandes passe deux fois au-dessus de l'autre, dans le fragment avec juillet et dans celui des courges l'entrelacs est continu sans être traversé par un autre. Le grand morceau a probablement été refait, mais les autres semblent aussi avoir subi des restaurations, de sorte qu'il est impossible de restituer correctement l'état originel. (Les observations qui précèdent sont le résultat d'une discussion avec M. R. PRUDHOMME, dessinateur au C.N.R.S. qui a exécuté la recomposition fig. 95).

[128] Je n'ai pu repérer au Musée de Catane ni l'un ni l'autre de ces deux fragments.

[129] Publiée par A. W. FRANKS, Recent Excavations at Carthage, dans: Archaeologia, t. XXXVIII, I, 1860, p. 224 et suiv. – Cf. aussi R. P. HINKS, Catalogue of the Etruscan, Greek and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum, Londres, 1933, p. 89–96. – N. DAVIS, Carthage and her Remains, Londres, 1861, p. 200. H. STERN, Le

tion de forme circulaire reconstituée par D. LEVI[130]. Trois mois étaient toujours groupés avec l'image de la saison correspondante: Janvier, février et mars, dont mars seulement est conservé, avec l'Hiver, avril (mai et juin)[131] avec le Printemps, juillet (pl. XXXVII 98a), (août et septembre) avec l'Eté, (octobre), novembre (pl. XXXVII 98b) et (décembre) avec (l'Automne). Sur un point, ces 'personnifications' s'écartent de celles du calendrier de 354: ce sont des personnages féminins, vêtus de longues robes. Mars (pl. XXXVII 97), dont la tête est fragmentaire, porte un vêtement à manches jaune-clair et un ample manteau pourpre. Appuyé sur un meuble de forme cubique il montre de l'index de la main gauche une hirondelle perchée dans les branches d'un arbre, visibles au-dessus d'un autre meuble cubique à droite. Sur ce meuble sont déposés deux petits récipients, les paniers à fromage du Calendrier. Le grand seau à l'anse mobile, au pied de ce meuble, est évidemment le seau à lait du dessin de 354; le chevreau manque. Avril (pl. XXXVII 97), endommagé dans la partie supérieure, est une femme qui exécute une danse aux crotales (la main droite est perdue) devant une statuette placée dans un treillis en forme de niche. Elle est vêtue d'une robe blanche, richement garnie de bandes rouges à points d'or et à flèches rouges, noires ou d'or. La statuette est différente de la 'pudica' puisqu'elle est vêtue, du moins à la partie inférieure, seule conservée, de son corps. Juillet (pl. XXXVII 98a), dont le haut est également détruit, n'évoque que le repas des mûres. Une jeune femme en longue robe blanche à larges *clavi* rouges pique avec une bague des baies noires dans une coupe de verre transparente, posée sur un meuble cubique à sa droite, et s'appuie légèrement sur un autre meuble de même forme à sa gauche. Les branches que l'on perçoit au-dessus de la coupe sont celles d'un mûrier dont parle le tétrastique. Novembre (pl. XXXVII 98b), beaucoup plus fragmentaire ne conserve que la partie supérieure de droite du corps d'une adoratrice d'Isis qui tend le sistre de la main droite et porte une situle dans l'autre main. Retenons pour le moment l'identité des sujets et la divergence iconographique totale d'avec le Calendrier de 354[132].

5. La mosaïque Acton à Florence

Le hasard nous a conservé trois mois d'une mosaïque de pavement achetés à Venise il y a quarante ans par le père de l'actuel propriétaire, M. H. ACTON à Florence, avec l'indication qu'elles provenaient d'Aquilée. Il s'agit de trois panneaux d'environ 1 m 25 × 1 m 32 (pl. XXXVIII 99–101) qui contiennent,

---

calendrier . . ., p. 215 et suiv. R. P. HINKS, Myth and Allegory in Ancient Art, Londres, 1939, p. 46 et suiv.

[130] D. LEVI, The Allegories . . ., p. 281, n° 6.

[131] Les images manquantes sont mises entre parenthèses.

[132] MME G. AKERSTRÖM-HOUGEN, o.l. p. 126, date cette mosaïque du IIIe siècle. Le fait est essentiel pour la datation du calendrier de 354. Or, pour ma part, j'attribue la mosaique du British Museum sans hésiter au IVe siècle, comme j'ai dit dans 'Le calendrier de 354', p. 215. Le dessin de l'acanthe exclut, à mon sens, une datation même avant le milieu du IVe siècle.

chacun, la représentation d'un mois placé dans une niche, surmontée d'un arc plat qui est supporté par deux colonnettes marbrées. La suite des personnages paraît avoir été interrompue par des arcades plus étroites dont l'une est visible sur le côté gauche de Septembre (pl. XXXVIII 101) et qui renferme un arbre stylisé, un pin parasol qui s'élève sur une grosse souche triangulaire. Les écoinçons entre les niches sont garnis d'un vase, de branchages à spirales et de deux croisettes.

Juin et Septembre sont désignés par les légendes *IVNIVS* (pl. XXXVIII 100) et *SEPTEMBRIS* (pl. XXXVIII 101) (génitif dû probablement à l'ignorance du mosaïste), Mai (pl. XXXVIII 99) dépourvu de légende, se reconnaît par ses atours: il porte une dalmatique talaire à larges manches, coiffe une curieuse couronne de fleurs, savamment composée d'un cercle qui enserre le front et d'un demi-cercle qui le surmonte verticalement; de la main droite il lève un bouton de rose et de la gauche un large panier rempli de roses. De part et d'autre sont posés par terre une amphore et une bouteille. Une allusion à la fête des *Rosalia* pourrait se reconnaître dans ces deux récipients qui évoqueraient un banquet de ce jour, à défaut d'une cérémonie religieuse[133]. – Juin donne le sujet du mois de Juillet de Filocalus (pl. XXXVIII 100): un jeune homme en tunique courte, ornée de parements brodés, pique à l'aide d'une baguette, des fruits, les mûres du tétrastique sans doute, disposés dans un panier plat qui est fixé dans le vide; trois longues courges y sont suspendues, une plante feuillue se dresse du côté opposé[134]. – Septembre (pl. XXXVIII 101) est un adolescent qui joue avec un lézard en le tenant suspendu par la queue au-dessus d'une grappe de raisin que la bête cherche en vain à atteindre. Dans le creux de l'autre bras il serre une petite corbeille chargée de fruits.

6. Cycle des mois de Carthage, perdu

L'étude d'un cycle des mois du Ve siècle peut clore notre recherche sur le calendrier filocalien et ses dérivés. Il s'agit d'une mosaïque de pavement trouvée à Carthage (pl. XXXIX 102), transportée et exposée à Paris lors de l'Exposition universelle de 1889[135] et malheureusement disparue ensuite. CAGNAT en a publié un dessin sommaire[136] qui, avec sa description, reste le seul témoignage de ce document intéressant. Les mois formaient un cortège circulaire autour d'un médaillon qui renfermait la personnification de l'Année et, à ses pieds, un personnage nu, vu à mi-corps, à la face détériorée, qui peut-être, figurait la Terre. Dans les écoinçons entre le cortège des mois et la bordure rectangulaire se plaçaient les quatre Saisons, désignées par des légendes. 24 animaux, curieusement vus de face (les 24 heures du jour?) se juxtaposaient sur trois côtés. Les mois forment deux processions de six personnages chacune, partant en direction opposée d'un point commun placé au-dessus de la tête de l'Année, pour se rejoindre sous ses pieds. Tous désignés par leurs noms latins ils se suivent à droite de juillet à février dans le sens de la marche d'une aiguille de montre, à gauche d'août à janvier, dans le sens contraire. On est surpris de constater que le début de l'année se place en février au lieu de janvier.

---

[133] Cf. sur cette fête A. S. HOEY, Rosalia signorum, dans: Harvard Theological Review, t. XXX, 1937, p. 15–35, avec réf. bibl.

[134] Une poésie latine des mois dont nous parlerons dans un instant attribue également la consommation des mûres au mois de juin: *Sanguineis ornans estiva prandia moris / Iunius: huic nomen fausta iuventa dedit.*

[135] R. CAGNAT, Une mosaïque de Carthage représentant les mois et les saisons, dans: Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France, T. LVII, 1898, p. 251–270.

[136] Ce dessin est reproduit dans le 'Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie' de F. CABROL et H. LERCLERCQ, t. XI, 2 (1934), fig. 8244, et par Mme AKERSTRÖM-HOUGEN, o.l., fig. 80, p. 143, alors que celui dans WEBSTER, o.l., pl. V, dans D. LEVI, The Allegories, pl. XLII, 1 et dans mon 'Calendrier' est redessiné médiocrement d'après celui de CAGNAT.

Voici la description des mois d'après CAGNAT[137]: «*Januarius* accompagné d'un coq, tient une corbeille de pains et un rameau fourchu dépouillé de ses feuilles; *Februarius*, entre un poisson et une houe, tient deux canards; *Martius* porte un chevreau, à ses pieds est un vase à couvercle; *Aprilis*, très endommagé, est peut-être un jeune berger criophore[138]; *Maius*, aux formes féminines(?), présente une corbeille de roses; *Junius*, court vêtu et les jambes nues, tient une corbeille de fruits[139]; *Julius*, nu sous un manteau flottant, porte une gerbe d'épis: à ses pieds, dans une cage, est enfermée une perdrix; *Augustus*, nu comme le précédent[140], élève de ses deux mains un plateau chargé de figues; *September*, plus chaudement vêtu, porte un *calathos*, rempli de fruits; *October* tient un lièvre vivant, pris au piège, qu'il vient de retirer d'un panier d'osier tressé, posé à terre; *November* tient, comme *September*, une corbeille de fruits; à ses pieds une oie; *December*, chasseur à tunique courte et jambières très hautes, porte sur le dos un panier, sur l'épaule des gluaux, et tient de la main droite un chapelet de grives». – La parenté de certains d'entre ces sujets avec ceux du calendrier de 354 est évidente: Février, vêtu comme une femme, porte des volatiles, Mars, couvert d'une peau de bête, a un récipient à ses pieds, Mai aux formes féminines, présente une corbeille de roses, Octobre retire un lièvre d'un piège en osier, Décembre, chasseur court-vêtu, tient des grives, Janvier long-vêtu, est accompagné d'un coq. Le mosaïste (ou le dessinateur) a omis les fruits de mer de Février, l'hirondelle de Mars, les gluaux et le rapace d'Octobre, le jeu de dés en décembre; et, fait plus important, il a modifié les sujets des mois d'avril, juin, juillet, septembre et novembre. En avril et en novembre il a remplacé l'évocation de fêtes païennes par des données saisonnières, en juin, juillet et septembre, il a représenté des attributs dont la nature ne ressort pas clairement du dessin et nous oblige de recourir à la description de CAGNAT. Pour juin et pour septembre celui-ci indique des fruits, pour juillet, une botte d'épis, donc trois produits du sol. Bien que la documentation soit insuffisante et ne permette pas de préciser ni les détails iconographiques ni, bien entendu, le style de ce cycle, il paraît certain qu'il était exclusivement saisonnier. Sauf le personnage de janvier, qui est probablement le consul, nommé le premier jour de ce mois, aucune autre figure ne fait allusion à une fête ou à une cérémonie religieuse quelconque. L'imagerie des mois est devenue exclusivement saisonnière.

---

[137] O.l., p. 254. Cette description est reproduite dans l''Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique', t. II. Afrique proconsulaire (Tunisie), Paris 1910, par P. GAUCKLER, p. 251, n° 752.

[138] Ce n'est sûrement pas un «jeune berger criophore» qui doublerait le sujet du mois précédent. – Les animaux à l'entour sont d'après CAGNAT, deux lions, une lionne, deux tigres, une panthère, des sangliers, des buffles, des cerfs, des ânes, des antilopes bubales, des hippopotames.

[139] Pour Mme AKERSTRÖM-HOUGEN, o.l., p. 124, l'objet porté par Juin "*looks like a couple of birds*".

[140] CAGNAT ou son dessinateur s'est trompé: sur le dessin, Août porte une tunique courte, ornée de deux appliques circulaires.

Nous ignorons la date de cette mosaïque; en raison de sa composition je l'ai comparée à une autre qui décore la coupole du baptistère des Orthodoxes de Ravenne attribuée au Ier quart du Ve siècle de notre ère[141]. Elles sont en effet si proches l'une de l'autre qu'elles ne peuvent être très éloignées dans le temps. Ici et là une procession de personnages debout, portant des dons à ceux qui sont placés dans le médaillon central, s'avance en deux cortèges qui prennent leur point de départ d'un point commun en direction opposée pour se rejoindre sous les pieds du groupe qui garnit le centre. La mosaïque de Ravenne ne saurait être postérieure au milieu ni même probablement au Ier quart du Ve siècle. Le cycle de Carthage ne peut en être très éloigné dans le temps; c'est le dernier document illustré que nous ayons à verser dans le dossier des représentations latines antiques des mois.

En terminant ce paragraphe sur les images des mois dérivées de l'archétype du Calendrier de 354 on est amené à poser la question sur la nature de cet archétype. Pour essayer d'y répondre nous nous en tiendrons aux cinq images du mois de mars (cf. le tableau n° I), dont nous disposons et qui ont trait au même thème, celles du Calendrier de 354, d'Ostie et de Catane, des mosaïques de Carthage I et III. Deux seulement, Ostie (pl. XXXIV 93) et Catane (pl. XXXV 95, XXXVI 96), sont ou bien tirées l'une de l'autre, ou d'un modèle commun: un pâtre, vêtu d'une peau de bête, tient un grand seau de lait de la main gauche et montre de l'autre main un oiseau, l'hirondelle, perchée sur l'abaque d'un pilier. A ses pieds un chevreau est accroupi; les paniers de fromage manquent. A Catane, l'image est malheureusement mutilée, toute la partie droite manque, mais étant donné l'étroite similitude avec le tableau d'Ostie, on est en droit de restituer la partie perdue d'après ce tableau. La scène est simplement renversée de gauche à droite.

A Carthage I (pl. XXXVII 97) le pâtre est devenu une jeune femme richement vêtue qui montre l'hirondelle, perchée dans les branches verdoyantes d'un arbre, deux paniers de fromage sont posés sur un meuble à sa gauche, un seau de lait est placé à ses pieds. A Carthage III (pl. XXXIX 102) un pâtre, vêtu d'une peau de bête tachetée, porte sur les bras un chevreau nouveau-né. Un récipient ventru à couvercle fermé, posé à ses pieds, contient sans doute le lait; les

---

[141] Cf. H. STERN, Un calendrier illustré de Thysdrus (Tunisie), dans: Atti del convegno internazionale: Tardo antico e alto medioevo, Quaderno, N. 105 dell'Accademia Nazionale dei Lincei, anno CCCLXV, 1968, p. 199 et suiv.

DOCUMENTS	JANVIER	FEVRIER	MARS
Autel de Gabies.	Junon.	Apollon.	Minerve.
Ostie, Peintures, 209/211.			*Navigium Isidis.*
Trèves, mosaïque, IIe/IIIe siècle.			
Hellín, mosaïque, IIe/IIIe siècle.			
Saint-Romain-en-Gal, IIe/IIIe siècle.	Fabrication du pain. Culte des Lares.	Coupe des joncs. *Parentalia.* Arrivée de la cigogne.	Greffe des arbres.
Reims, relief, IIe/IIIe siècle.			
Zliten, mosaïque, IIe/IIIe siècle.		Bêchage.	Troupeau au champs.
Tanis, peinture, IIe/IIIe siècle.			Femme drapée.
El-Djem, mosaïque, IIe/IIIe siècle.	Voeux du Jour de l'An.	*Lupercales.*	*Mamuralia.*
Thina, mosaïque, IIe/IIIe siècle.	Personnage chaudement vêtu.	?	
Sousse, IIe/IIIe siècle.	Tête couronnée de feuilles d'olivier.	Tête de femme couronnée de millet.	
Catane, mosaïque, IVe siècle.	Coq.		Seau de lait; oiseau; colonne.
Boscéaz, mosaïque IIIe siècle.			
Sainte-Marie-Majeure, peinture, IVe siècle.			
Carthage I, mosaïque, IVe siècle.			Femme; seau de lait; fromage; hirondelle.
Carthage II, mosaïque, IVe siècle.			
Carthage III, mosaïque, Ve siècle.	Homme long-vêtu, coq.	Homme aux canards; houe.	Pâtre; chèvre; lait.
Calendrier de 354.	Sacrifice fait par le consul.	Pluie; poissons; canard.	Pâtre; chèvre; lait; fromage; hirondelle.
Ostie, mosaïque, IVe siècle.			Pâtre; chèvre; lait; hirondelle.
Mosaïque Acton.			
Mosaïque Rome, IVe siècle.			

I. TABLEAU DES CALENDRIERS ROMAINS ILLUSTRÉS

AVRIL	MAI	JUIN	JUILLET	AOÛT
Jupiter.	Vénus.	Mars.	Diane.	Cérès.
Natalis Septimii Severi.				*Natalis Dianae.*
	Mercure.	Junon.	Neptune.	(Diane).
Vénus assise sur Taureau.	Mercure. Gémeaux.			Diane assise sur Centaure.
		Sacrifice á Jupiter avant la moisson.		Fête de moisson. *Stipulae subsecantur.*
		Saillie des cheveaux.	Fenaison. Cueillette des pommes.	Moisson.
	Cueillette de fleurs.		Battage du blé.	
Tête masculine à cornes.	Gémeaux.	Cancer.	Lion.	Vierge.
Veneralia.	Mercure.		Ramassage du bois.	*Natalis Dianae.*
Amour nu présentant plat.				
Tête d’homme, entourée de fines herbes.			Tête d’homme couronnée d’épis.	
Fleurs.	Fèves.	Fèves?	Buste couronné d’épis.	
Veneralia.			Femme mangeant des mûres.	
	Garçon avec fleurs.	Fille avec fleurs.		
Fleurs?	Fruits?	Oiseau en cage.	Moissonneur.	?
Vénus sous myrthes; danseur aux crotales; cierge.	Homme long-vêtu; corbeille de roses; paon.	Homme nu; flambeau; cadran solaire; lis; pommes.	Homme nu; bourse; monnaies entassées; mûres.	Buveur nu; vêtement suspendu; éventail; melons; amphore.
Statuette de Vénus; danseur?	Fleurs.	Fèves.		
Personnage couronné de fleurs; deux vases.	Repas de mûres; courges.	Mûres; courges.		
	Garçon avec fleurs.	Garçon avec fruits et poissons.		

SEPTEMBRE	OCTOBRE	NOVEMBRE	DECEMBRE
Vesta.	Mercure.	Vulcain.	Neptune.
Vendanges.			
Vulcain.	Bacchus.	Prêtresse d'Isis avec sistre.	
Vulcain; Balance.	Mars. Scorpion.	Isis. Sagittaire.	Déesse (?) assise sur Capricorne.
Cueillette de pommes.	Vendange. Foulage.	Labour. Semailles.	Pressoir d'olives.
Chasse. Labour.	Vendange. Foulage.	Pâturage et abattage du porc.	Rentrée des provisions d'hiver.
Balance.	Sagittaire.		Vieil homme à barbiche.
Foulage du raisin.	*Natalis Alexandri Severi.*	*Isia.*	Saturnales.
	Tête de femme, couronnée de raisins et de feuilles de vigne.	Tête d'homme entourée d'une palme.	
	Rentrée du bétail.	Oiseleur.	Rentrée des provisions d'hiver.
Cueillette des pommes.	Vendange; foulage.	Cueillette des olives; labour.	
		Fête d'Isis.	
Fruits; feuilles de vigne.	Lièvre pris au piège.	Homme.	Oiseleur.
Jeu du lézard; raisins; jarres; fruits (confits?); figues.	Chasseur de lièvre pris au piège; oiseaux; raisin.	Prêtre d'Isis; oie; tête d'Anubis; grenades.	Serviteur jouant aux dés; masque; fruits; oiseaux tués.
		Prêtresse d'Isis.	
Jeu du lézard; raisins.			

POÉSIES	JANVIER	FÉVRIER	MARS
Tétrastiques.	Lares; Consul.	*Februa*; manteau bleu; canard; pluies, Iris.	Peau de loup; chevreau; Mars; pot de lait; hirondelle; herbes.
Ausone, Monosticha de mensibus.	Début de l'année, kalendes romaines.	Purifications instituées par Numa.	Mars autrefois premier mois.
Ausone, Disticha de mensibus.	Janus à deux faces.	Culte chtonien pour les ancêtres.	Mars, maître des Romains; création du consulat.
Ausone, De mensibus et quattuor anni temporibus.	SAISON HIVERNALE		
Signe par mois (C. 640) (Vat. Reg. 435).	Capricorne.	Verseau (Numa).	Poissons.
Signe par mois (C 642).	Verseau. Humidité.	Poissons. Fonte des glaces.	Bélier. Equinoxe du printemps.
De quattuor anni tempestatibus (C. 864).	Capricorne. Froid.	Verseau. Printemps humide au champs.	Poissons. Fleurs du printemps.
Laus omnium mensium (av. 523-534).	Consul.	Élagage des arbres.	Jeux de guerre. Troupeau aux champs; lait.
Distiques A. L. n° 665.	Janus bifrons.	Dieux chtoniens, Mânes.	Mars fondateur de Rome; Romulus.
'Dira patet' P. L. M. I, n° XI, p. 205.	Janus annonce des guerres.	Pluton.	Début de l'année.
Dracontius, B. A. d'environ 496 à 523.	Pourpre des magistrats; consul.	Dégel; bourgeons.	Guerres. Elagage.

II. TABLEAU DES POÉSIES LATINES DES MOIS

AVRIL	MAI	JUIN	JUILLET
Treille; Vénus; lumière; cierge; parfum.	Dalmatique; roses; Maia; Uranie.	Solstice; torche; lis qui s'effeuille.	Homme bronzé; cheveux roux; couronne d'épis; mûres.
Vénus préside au mois d'avril fécond.	Appelé d'après les, « maiores ».	Le plus proche de l'été par son *titulus* (?).	Nom de César.
Vénus donne le nom à *Aprilis*. Elle est compagne de Mars.	Le nom vient soit de Maïa, soit du temps des ancêtres. L'un et l'autre est bon.	Appelé d'après Junon ou *iuventus*.	Astre de Vénus au milieu de l'été.
PRINTEMPS			
Bélier (qui se retourne).	Taureau.	Gémeaux; Dioscures.	Cancer. Solstice.
Taureau. Fleurs.	Gémeaux. Secheresse.	Cancer. Solstice d'été.	Lion. Canicule.
Bélier. Rivière printanière miroitante.	Taureau. Ptémices de l'été.	Gémeaux. Été.	Cancer. Moisson d'été.
Veneralia.	Maïa, fille d'Atlas. Couronne de roses.	Plat de mûres. Jeunesse.	Nom de *Quintilis*, changé en l'honneur de César.
Vénus; fleurs; oiseaux.	Mai fécond; consacré à Mercure et à Maïa.	Son nom indique la fertilité à venir (?).	Moisson. Jules César.
Bélier. Guirlande (roses).	Donne le miel; Maïa.	Gémeaux.	Canicule.
Equinoxe. Printemps.	Fleurs.	Moisson; gain pour le paysan et le marin.	Des « lunes humides » donnent des moissons sèches; le Nil monte, les sources baissent.

AOÛT	SEPTEMBRE	OCTOBRE	NOVEMBRE	DECEMBRE
Buveur assoiffé; eau dans une coupe de verre. Nom d'Auguste. *Natalis Dianae*.	Vendanges; raisin qui mûrit; pommes; lézard capturé.	Lièvre capturé; sarment; raisin mûr; vin nouveau dans les jarres.	Manteau de lin; culte d'Isis; oie; sistre.	Semailles, pluie, Saturnales, liberté des esclaves.
Nom impérial.	Fertilité de Pomone.	Bénéfice de la moisson (du froment).	Malsain; plonge les constellations dans la mer.	Joyeux; abonde de fêtes.
Proche du précédent par le nom et le nombre.	Séquence des noms: n°s d'ordre.	Gain tiré des semences; espoir du paysan avide.	Coucher des pléiades.	Fin de l'année, fêtes.
CHALEUR DE L'ÉTÉ		AUTOMNE		
Lion. Canicule.	Balance. Lièvre capturé.	Pressoir de raisin; moût.	Labour. Pressoir d'olives.	*Bruma*. Jeu de dés des esclaves.
Battage du blé. Chaleur diminue.	Vierge; Bacchus.	Balance. Semailles.	Scorpion. Début de l'hiver.	Sagittaire; descend au milieu de décembre.
Lion. Début de l'automne.	Balance. Équinoxe d'automne.	Scorpion. Arbres effeuillés.	Sagittaire. Froid.	Capricorne. Gel.
Son nom est celui d'Auguste.	Vierge. Raisins en automne.	Balance. Semailles.	Scorpion. Début de l'hiver.	Sagittaire. Hiver . . . .
Canicule.	Fruits. ?	Vendanges.	Froid. Arbres effeuillés. Sagittaire.	Fêtes?
Canicule. Lion.	Vierge. Cueillette des pommes.	Vin.	Scorpion sèche la terre.	Réjouissances de l'hiver.
Atria solis. Nom de César. Pommes. Battage du blé.	Vendanges. Gain des paysans, récompense du travail.	Vin pour les paysans; ébriété.	Froid. L'olive mûrit; semailles promettent gain.	Neige sur les sommets. Agneau abrité sous sa mère.

paniers à fromage manquent. L'iconographie de ces quatre images[142] est différente de l'une à l'autre. L'illustration du Calendrier de 354 est la plus complète, elle comprend tous les sujets: le pâtre, le chevreau, le seau à lait, les paniers à fromage et l'hirondelle. On peut réduire ces sujets à deux thèmes de base: d'une part le berger et son troupeau en y comprenant le seau à lait et les paniers de fromage, d'autre part l'hirondelle. – L'iconographie absolument divergente de ces quatre images exclut un archétype commun figuré. Cet archétype ne peut avoir été qu'un 'texte', évoquant tous les sujets de notre petite image.

VI. Les poésies latines antiques des mois

Avant de conclure il nous faut dire un mot des poésies latines antiques des mois dont quelques unes sont proches des cycles illustrés et s'en inspirent peut-être (cf. le tableau n° II). Sauf erreur nous avons connaissance de onze poésies de ce genre[143] dont certaines sont approximativement datées. Les 'Monosticha' et 'Disticha de mensibus' et le 'De mensibus et quattuor anni temporibus' sont attribués à Ausone (310–393)[144], le 'Laus omnium mensium' est antérieur aux années 523–534 où il apparaît dans un recueil de cette époque[145]. Le 'De mensibus' de Blossius Aemilius Dracontius est fixé dans le temps par deux dates connues de la vie de cet auteur (496–523)[146]. Les tétrastiques du calendrier de 354, bien qu'ils diffèrent de ses images sur certains points[147], en sont si proches par le contenu qu'ils ne peuvent guère en être séparés dans le temps. En revanche, les carmina n° 640, 642 et 864, de l'Anthologie latine, les distinques qui accompagnent les images du Calendrier de 354 et les distiques fragmentaires '*Dira patet*', sont anonymes et l'on en ignore la date.

Mis à part les tétrastiques, ces poésies évoquent, outre les signes du zodiaque, des phénomènes saisonniers auxquels elles ajoutent parfois des notices mythologiques ou étymologiques[148]. Janvier est le mois du froid ou de l'humidité[149] et du dieu Janus, février, celui de l'humidité, du dégel, de la nature renaissante et du culte chtonien en faveur des mânes des ancêtres. En mars, on sort les troupeaux, le lait est abondant, on élague les arbres; autrefois le premier mois de l'année, c'est aussi le mois du dieu Mars, fondateur de Rome. Avril, qui donne les fleurs en abondance, est le mois de Vénus qui féconde la terre. En mai, consacré à Mercure (*natalis* du 15 mai) et à sa mère Maia[150], la nature déploie toute sa beauté; *Dira patet* ajoute curieusement la récolte du miel qui, en effet, commence en ce mois et se poursuit jusqu'à la fin de juillet[151]. Juin, dont le nom est tiré de Junon ou des *iuniores*, est le mois du solstice d'été, les fleurs commencent à s'effeuiller, on moissonne et on cueille les mûres[152]. Juillet, pour la plupart des auteurs mois de la moisson comme juin, et de la canicule, tire son nom de celui de Jules César. En août, également mois de la chaleur et de la canicule, on bat le blé, on cueille les pommes, le nom du mois vient de celui de l'empereur Auguste. Septembre est le mois des vendanges, de l'équinoxe d'automne, du lièvre capturé et du jeu avec le lézard; octobre, encore celui du lièvre capturé, du vin nouveau, des semailles et des arbres effeuillés. Novembre est le mois du labour, des semailles, de la fabrication de l'huile d'olives et du début de l'hiver. Enfin, décembre, de nouveau le mois des semailles, est aussi celui de la pluie, de la neige, du gel et des fêtes joyeuses.

---

[142] En raison de leur parenté étroite nous considérons les deux tableaux d'Ostie et de Catane comme une seule image.

[143] Cf. H. SCHENKL, Zu den lateinischen Monatsgedichten, o.l., l.c. – Je crois avoir montré qu'une douzième poésie latine des mois, qui a pour titre 'Officia duodecim mensium' et qui passe pour être antique, est une œuvre carolingienne, cf. H. STERN, Poésies et représentations carolingiennes et byzantines des mois, dans: Revue archéologique, 1955, I, p. 143 et suiv. Mme AKERSTRÖM-HOUGEN reproduit les distiques et les tétrastiques, o.l., p. 130–133, sans apporter d'observations nouvelles.

[144] D. M. Ausonii Burdigalensis opuscula, éd. R. PEIPER, Leipzig (Teubner), 1886, p. 98 et suiv., p. 103.

[145] E. BAEHRENS (éd.), Poetae Latini minores, Leipzig (Teubner), 1882, p. 32 et 290 et suiv.; A. RIESE, Anthologia Latina, Leipzig (Teubner), 1894, t. I, 1, p. 132, n° 117.

[146] Ed. F. VOLLMER, dans: Monumenta Germaniae historica, Auctores antiquissimi (= MGH, AA), t. XIV, Berlin, 1905, p. 227.

[147] Voir supra, p. 461.

On voit bien qu'il n'y a pas de différence fondamentale entre les poésies et les représentations des mois. Un sujet principal leur est commun, celui des phénomènes climatiques et, éventuellement, des produits saisonniers (moisson, vendanges). Cependant, la plupart des vers ajoutent la mention des signes du zodiaque, et des notices mythologiques ou étymologiques pour se donner un air savant et antiquisant.

Conclusion

Exception faite de l'autel de Gabies et du zodiaque de Tanis que l'on peut dater du Ier ou de la première moitié du IIe siècle de notre ère, nos documents illustrés s'assemblent en deux groupes chronologiques nettement distincts, l'un de la fin du IIe et de la première moitié du IIIe siècle de notre ère, l'autre du IVe, avec un prolongement vers le Ve. Du point de vue iconographique on peut distinguer également deux groupes, mais qui ne coïncident pas avec les groupes chronologiques: les scènes de genre et les images à personnages isolés. Le premier comprend les peintures d'Ostie et de Sainte-Marie-Majeure, le relief de l'arc de Reims, les mosaïques de Zliten et de Saint-Romain-en-Gal, le second, illustré par un seul, par deux ou, au maximum, par trois personnages en pied, ou par un buste, comprend tous les autres cycles. Parmi les scènes de genre, une seule série, celle de Sainte-Marie-Majeure à Rome, appartient au IVe siècle, les autres à la fin du IIe ou à la première moitié du IIIe. En revanche, les cycles à personnages isolés se répartissent de façon à peu près égale sur les deux périodes: à la fin du IIe et à la première moitié du IIIe siècle, les suites de Hellín, de Trèves, de Boscéaz, de Tanis, d'el-Djem, de Thina et de Sousse, au IVe siècle, les mosaïques d'Ostie, de Catane, de la collection Acton, les trois mosaïques de Carthage, les illustrations du Calendrier de 354. Les deux tableaux de l'Antiquarium de Rome, appartenant sans doute à un seul cycle, datent l'un du IIIe, l'autre du IVe siècle. Etant donné le caractère hétéroclite de cette documentation, il ne peut être question d'en envisager une étude du style, pas plus qu'une recherche iconographique: les divers cycles viennent d'époques et de milieux artistiques trop différents, trop éloignés les uns des autres pour qu'il soit possible de leur trouver un dénominateur commun. Les sujets seulement, évoqués pour chaque mois, peuvent être comparés utilement les uns avec les autres. Or, ces sujets permettent de saisir une transformation qui est caractéristique de l'évolution religieuse et culturelle de l'époque. Deux cycles, tous deux complets, et comparables l'un à l'autre par leur iconographie, sont représentatifs à cet égard, la mosaïque d'el-Djem et les illustrations du Calendrier de 354. Dans la première (pl. III 6–VII 22) neuf mois sont caractérisés par l'évocation d'une fête profane ou païenne: janvier par les vœux du Jour de l'An, février par les Lupercales, mars par les *Mamuralia*, avril par les *Veneralia*, mai par le culte de Mercure, août par le *natalis* de Diane, octobre par celui d'Alexandre Sévère, novembre par les *Isia* et décembre par les *Saturnalia*. Les images de juin, de juillet et de septembre seulement rappellent des phénomènes saisonniers dont celle de juin d'ailleurs, n'est pas absolument claire. En revanche le Calendrier de 354 (pl. XXIX 74–XXXIII 92), de 100 à 150 ans postérieur, n'illustre plus que quatre fêtes profanes ou païennes, les vœux du Jour de l'An, les *Veneralia* d'avril, les *Isia* de novembre et les Saturnales de décembre qui, tous, figurent aussi dans la mosaïque d'el-Djem. Les images des huit autres mois évoquent des phénomènes saisonniers, l'humidité en février, la sortie des troupeaux et l'abondance du lait en mars, les fleurs en mai, l'équinoxe d'été, la cueillette des fruits et la moisson en juin, le repas des mûres et la vente du blé en juillet, la canicule en août et la chasse au petit gibier en octobre.

---

[148] H. SCHENKL, o.l., distingue quatre groupes de ces poésies, 1° zodiacal, 2° climatique et d'activité rurale, 3° descriptif d'images, 4° étymologique. Nous écartons le n° 3 puisqu'il ne fait que reprendre les sujets des n° 1, 2 et 4.

[149] '*Dira patet*' ajoute curieusement les guerres qui menacent.

[150] Maia, la mère de Mercure, est confondue plus tard avec Maia, l'epouse de Vulcain, cf. DEGRASSI, p. 459 et 501.

[151] Je ne pense pas que l'on puisse interpréter autrement le premier vers du distique fragmentaire de '*Dira patet*': *Dulcia, Maie, tuis ducis hexangula nonis*, qui, à ma connaissance, n'a jamais été commenté: «A tes Nones ô Mai, (le 7/V) tu apportes les doux hexagones». Ces «doux hexagones» ne peuvent être que les cellules ou alvéoles hexagonales du miel que l'on commence à récolter à la fin du printemps.

[152] On notera le déplacement, par rapport aux tétrastiques et à l'image du calendrier de 354, de juillet en juin, de la moisson dans Dracontius et du repas des mûres dans 'Laus omnium mensium', tous deux d'origine nord-africaine.

Le cycle III de Carthage (pl. XXXIX 102) que nous datons de la première moitié du Ve siècle marque le terme de cette évolution. Janvier seulement rappelle encore une solennité officielle, l'entrée en charge du consul, le coq annonce l'aube du premier jour de l'an. Les personnages des autres mois ne font plus allusion qu'à des activités saisonnières. Avril n'est plus le danseur aux crotales des *Vene-*

ralia, mais le porteur d'un produit sans doute saisonnier (qui ne s'identifie pas sur le dessin). Il en est de même de novembre qui a gardé l'oie du prêtre d'Isis, mais dépourvue de toute connotation religieuse; enfin l'esclave de décembre jouant aux dés à la fête des Saturnales s'est transformé en oiseleur. Si, cependant cette imagerie rappelle encore, quoique de loin, les sujets du Calendrier de 354, les vers de Dracontius, qui écrit un siècle et demi plus tard (entre 496 et 523), les abandonnent complètement: le poète nord-africain mentionne encore la désignation du consul en janvier, mais pour avril il ne connaît que l'équinoxe du printemps, en novembre la maturité des olives, en décembre les semailles et le début du froid de l'hiver.

Les suites à sujets de genre, en revanche, sont nettement saisonnières dès une époque plus haute. A Saint-Romain-en-Gal sur vingt-sept images conservées trois seulement, le sacrifice aux Lares du début de l'année, les *parentalia* du 13 février et le sacrifice à Jupiter en juin évoquent des fêtes, à Reims aucun des sept mois entre juin et décembre n'est caractérisé par un acte cultuel ou par un rite quelconque, pas plus qu'à Zliten et à Sainte-Marie-Majeure, deux cycles d'ailleurs trop fragmentaires pour permettre de tirer des conclusions générales. Malgré cette défaillance des documents il paraît clair que les séries de genre et celles des personnages isolés suivent des traditions différentes. La première se rattache à la poésie bucolique; la seconde s'inspire du culte qu'elle cesse de suivre dans la mesure où il s'estompe dans la conscience populaire. Les peintures d'Ostie au Vatican, du début du IIIe siècle, represéntent trois cérémonies officielles ou religieuses pour quatre mois, les têtes de Sousse, si en effet elles figurent les mois, sont en revanche purement saisonnières.

On ne peut saisir une règle fixe de l'évolution. Il n'en reste pas moins qu'au VIe siècle, tous les thèmes qui alimentent l'iconographie des mois sont devenus saisonniers, les deux courants se sont rencontrés pour n'en former qu'un seul qui a été transmis au moyen âge.

(Paris, en mai 1977)

Liste des illustrations

Planches:

I 1. Autel de Gabies, Musée du Louvre: les douze dieux. – Phot. Archives phot. des Monuments historiques, Service comercial, Gd Palais, Porte 6, av. Alexandre III, 75008 Paris.

2. Autel de Gabies, tranche verticale: Scorpion à Verseau et animaux parédres de Diane, Vesta et Junon. Phot. M. CHUZEVILLE.

II 3. Autel de Gabies, tranche verticale: Poissons à Taureau et attributs de Minerve, Vénus et Apollon. Phot. M. CHUZEVILLE.

4. Autel de Gabies, tranche verticale: Gémeaux à Lion et attributs de Mercure, Jupiter et Vierge. Phot. M. CHUZEVILLE.

5. Autel de Gabies, tranche verticale: Vierge à Scorpion et attributs de Vierge, Vulcain et Mars. Phot. M. CHUZEVILLE.

III 6. El-Djem (Tunisie), la mosaïque des mois. Phot. Deutsches archäol. Institut nég. n° 64292.

IV 7. El-Djem, la mosaïque des mois: le Printemps. Phot. L. FOUCHER.

8. El-Djem, la mosaïque des mois: l'Eté. Phot. L. FOUCHER.

9. El-Djem, la mosaïque des mois: l'Automne. Phot. L. FOUCHER.
10. El-Djem, la mosaïque des mois: l'Hiver. Phot. L. FOUCHER.
V 11. El-Djem, la mosaïque des mois: Janvier. Phot. L. FOUCHER.
12. El-Djem, la mosaïque des mois: Février. Phot. L. FOUCHER.
13. El-Djem, la mosaïque des mois: Mars. Phot. L. FOUCHER.
14. El-Djem, la mosaïque des mois: Avril. Phot. L. FOUCHER.
VI 15. El-Djem, la mosaïque des mois: Mai. Phot. L. FOUCHER.
16. El-Djem, la mosaïque des mois: Juin. Phot. L. FOUCHER.
17. El-Djem, la mosaïque des mois: Juillet. Phot. L. FOUCHER.
18. El-Djem, la mosaïque des mois: Août. Phot. L. FOUCHER.
VII 19. El-Djem, la mosaïque des mois: Septembre. Phot. L. FOUCHER.
20. El-Djem, la mosaïque des mois: Octobre. Phot. L. FOUCHER.
21. El-Djem, la mosaïque des mois: Novembre. Phot. L. FOUCHER.
22. El-Djem, la mosaïque des mois: Décembre. Phot. L. FOUCHER.
VIII 23. Peinture d'Ostie, Musée profane du Vatican: *Navigium Isidis* et procession pour célébrer une fête impériale (probablement l'anniversaire de Septime Sévère). Phot. ALINARI n° 29817.
IX 24. Peinture d'Ostie, Musée profane du Vatican: *Natalis Dianae* et fête de vendanges de septembre. Phot. ALINARI n° 29818.
X 25. Mosaïque des mois, Hellín (Espagne, province d'Albacète), Musée archéologique de Madrid. Phot. du Musée. Fig. 1 de mon article, cité p. 442, note 39.
26, a–c. Mosaïque des mois de Hellín: Ensemble, Avril, Mai, Août. Phot. H. STERN.
XI 27, a–d. Mosaïque des mois de Hellín: Septembre, Octobre, Novembre, Décembre. Phot. H. STERN.
XII 28. La mosaïque de Monnus. Trèves, Rheinisches Landesmuseum. Phot. du Musée.
XIII 29, a–d. La mosaïque de Monnus. Trèves, Rheinisches Landesmuseum: Juillet, Septembre, Octobre, Novembre. Phot. du Musée.
XIV 30. Rome, mosaïque: le mois de mai. Rome, Antiquarium. Phot. du Musée.
31. Rome, mosaïque: le mois de juin. Leningrad, Musée de l'Ermitage. D'après S. KORSUNSKA, o.l.
32. Zliten (Tripolitaine), mosaïque des mois, Musée de Tripoli. D'après S. AURIGEMMA, I mosaici di Zliten, Rome, 1926.
XV 33. Zliten, mosaïque des mois: travaux de bêchage (entre octobre et janvier). D'après S. AURIGEMMA, L'Italia in Africa; Tripolitania: I mosaici, Rome, 1960, pl. 123.
34. Zliten, mosaïque des mois: traite et pâturage des chèvres (mars ou avril). D'après S. AURIGEMMA, L'Italia in Africa; Tripolitania: I mosaici, pl. 125.
35. Zliten, mosaïque des mois: battage du blé. D'après S. AURIGEMMA, L'Italia in Africa; Tripolitania: I mosaici, pl. 124.
XVI 36. Saint-Romain-en-Gal, mosaïque: les travaux des mois, Musée de Saint-Germain-en-Laye. Phot. Archives phot. des Monuments hist., Service commercial, Gd Palais, Porte G, av. Alexandre III, 75008 Paris.
XVII 37. Ibid., les semailles des fèves. Phot. H. STERN.
38. Ibid., la meule du blé. Phot. H. STERN.
39. Ibid., l'engrais porté sur les champs. Phot. H. STERN.
40. Ibid., la fabrication du pain. Phot. H. STERN.
41. Ibid., le sacrifice aux dieux *Lares*. Phot. H. STERN.
42. Ibid., la coupe de joncs, la fabrication de paniers. Phot. H. STERN.
XVIII 43. Ibid., la fête des *Parentalia*. Phot. H. STERN.
44. Ibid., l'arrivée de la cigogne. Phot. H. STERN.
45. Ibid., l'élagage des arbres. Phot. H. STERN.

46. Ibid., le sacrifice à Jupiter *frugifer*. Phot. H. Stern.

47. Ibid., jeu pour célébrer la fin de la moisson. Phot. H. Stern.

48. Ibid., *stupulae subsecantur*. Phot. H. Stern.

XIX 49. Ibid., La cueillette des pommes. Phot. H. Stern.

50. Ibid., les vendanges. Phot. H. Stern.

51. Ibid., le pressurage du raisin. Phot. H. Stern.

52. Ibid., labourage et semailles. Phot. H. Stern.

53. Ibid., le poissage des jarres. Phot. H. Stern.

XX 54. Ibid., la cueillette des olives. Phot. H. Stern.

55. Ibid., le pressurage des olives. Phot. H. Stern.

56. Ibid., l'Hiver. Phot. H. Stern.

57. Ibid., le Printemps. Phot. H. Stern.

58. Ibid., l'Eté. Phot. H. Stern.

59. Ibid., l'Automne. Phot. H. Stern.

XXI 60. Ibid., tête sur calice. (L'Hiver?). Phot. H. Stern.

61. Ibid., tête sur calice. (Le Printemps?). Phot. H. Stern.

62. Ibid., tête sur calice. (L'Eté?). Phot. H. Stern.

63. Ibid., tête sur calice. (L'Automne?). Phot. H. Stern.

XXII 64. Relief sous l'arc central de la Porte de Mars à Reims, d'après la gravure de Colin. Phot. R. Prudhomme.

XXIII 65. Même sujet, d'après la gravure de Bence. Phot. R. Prudhomme.

XXIV 66, a–b. Mosaïque de Boscéaz, Suisse, au Musée historique de Berne. D'après: Revue historique vaudoise, t. XL, 1932.

XXV 67, a–d. Peintures trouvées sous Sainte-Marie-Majeure à Rome: le mois de Septembre. D'après Magi, o.l., pl. XLIII–XLVII.

XXVI 68. Peintures trouvées sous Sainte-Marie-Majeure à Rome: le mois de novembre. D'après Magi, o.l. pl. XLVIII.

69. Mosaïque des mois(?) de Sousse (Tunisie); têtes de février et novembre(?). Phot. d'après L. Foucher, o.l., pl. 23a.

XXVII 70, a–b. Mosaïque des mois(?) de Sousse: Mai, Juillet(?). Phot. d'après L. Foucher, o.l., pl. 23b.

XXVIII 71. Mosaïque des mois(?) de Sousse: Octobre(?). D'après L. Foucher, o.l., pl. 24b.

72. Mosaïque de Thina (Tunisie): le mois de janvier. D'après 'Cahiers de Tunisie', n° s 45/46, 1964, p. 49, fig. 1.

73. Mosaïque de Thina (Tunisie): le mois d'avril. D'après 'Cahiers de Tunisie', l.c., fig. 2.

XXIX 74. Calendrier de 354, dit de Filocalus, Vat. Lat. 2154: Février. Phot. H. Stern.

75. Ibid., Mars. Phot. H. Stern.

76. Ibid., Août. Phot. H. Stern.

77. Ibid., Septembre. Phot. H. Stern.

XXX 78. Ibid., Octobre. Phot. H. Stern.

79. Ibid., Novembre. Phot. H. Stern.

80. Ibid., Décembre. Phot. H. Stern.

XXXI 81. Calendrier de 354, copie de Vienne (Autriche), Nationalbibliothek, ms. 3416: Janvier. Phot. H. Stern.

82. Ibid., Février. Phot. H. Stern.

83. Ibid., Mars. Phot. H. Stern.

84. Ibid., Avril. Phot. H. Stern.

XXXII 85. Ibid., Mai. Phot. H. Stern.

86. Ibid., Juin. Phot. H. Stern.

87. Ibid., Juillet. Phot. H. Stern.

88. Ibid., Août. Phot. H. Stern.

XXXIII 89. Ibid., Septembre. Phot. H. Stern.

90. Ibid., Octobre. Phot. H. Stern.

91. Ibid., Novembre. Phot. H. Stern.

92. Ibid., Décembre. Phot. H. Stern.

XXXIV 93. Ostie, mosaïque des mois: Mars. D'après G. Becatti, o.l., n° 428, pl. CCII.

94, a–b. Ostie, mosaïque des mois: Avril. D'après G. Becatti, o.l., n° 428, pl. CCII.

XXXV 95. Catane, mosaïque des mois, canevas reconstitué par R. Prudhomme, du C.N.R.S.

XXXVI 96. Catane, mosaïque des mois, les parties conservées au Musée de la ville: Janvier, coq; Mars, seau de lait et oiseau sur pilier; Mai, corbeille de fleurs; courges (de juin?); Juillet. Phot. H. Stern.

XXXVII 97. Mosaïque de Carthage, les mois de mars et d'avril. Londres, British Museum. Phot. du Musée.

98, a–b. Mosaïque de Carthage, les mois de juillet et de novembre. Londres, British Museum. Phot. du Musée.

XXXVIII 99. Mosaïque des mois d'Aquilée (?); collection Acton, Florence, le mois de mai. Phot. M. H. Acton.

100. Ibid., le mois de juin. Phot. M. H. Acton.

101. Ibid., le mois de septembre, Phot. M. H. Acton.

XXXIX 102. Mosaïque de Carthage, perdue: les douze mois autour d'*Annus* (?), les quatre saisons, animaux. D'après un dessin de R. Cagnat, publié dans: Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1898 (t. LVII), p. 251–270, pl. IV.

Roman Imperial Portraiture from Augustus to Gallienus

by JAMES D. BRECKENRIDGE, Evanston, Ill.

Contents

I. Introduction 477

1. Ideology 477
2. Technique 481

II. The Portraiture of Augustus 483

III. The First Century 486

1. The Julio-Claudians 486
2. The Flavians 492
3. Female Portraiture 495

IV. The Second Century 497

1. The Spanish Emperors 497
2. The Antonines 499
3. The Severans 501

V. The Third Century 503

1. Late Severan Portraiture 503
2. Gallienus 506

Select Bibliography on Roman Imperial Portraiture 509

I. General Works 509

II. Special Periods 510

A. Augustus 510
B. The First Century 510
C. The Second Century 511
D. The Third Century 511

List of Illustrations 512

I. Introduction

1. Ideology

Roman imperial art, and the imperial portraiture which stands at its core, is a distinct segment of ancient art, separate from other artistic expression of its time through the abruptness and purposeful nature of its origin: like the Roman Empire itself, this art seems the invention of one man, Augustus, who required it to serve his needs, and who left the total amalgam as part of his permanent legacy to his successors.

The imagery of Augustus emerges as a distinct strain, with probable but limited antecedents in late Republican political portraiture; this imperial strain spreads to embrace the entire extended Julio-Claudian family and its clients – but not, as far as we can tell, the broader gamut of Roman society outside that circle. In other words, imperial portraiture tended to follow its own individual course, while that serving the balance of the population pursued another: in the first century or so of the Empire, the latter path was essentially an extension of Republican funerary art – although even this had probably acquired some political connotations with the passage of time. Interaction between the public imperial and private funerary portraiture can occur in various ways at various points in time, as we shall see below; but these points of contact are limited, not continuous. This is one reason it is perhaps unwise to base our chronology of private portraiture too heavily on the imperial, despite the tempting advantages of the fixed dates offered by the latter[1].

On the other hand, it must be conceded that imperial art conforms securely to the broader character of Roman art and portraiture as we understand them; the limitations set by the Roman nature of this art hold just as true for the images of the emperors as for those of their most servile dependents. Just how to define the uniquely Roman character of Roman portraiture has baffled many of the best minds which have addressed the problem. Perhaps the best solution is that offered by R. P. HINKS: "The Roman portrait was the exact statement of a particular case; it was as far removed as possible from the generalized and the typical[2]." Certainly the Romans were always more concerned than their Greek mentors with "the facts of the case:" with accuracy of resemblance between subject and object, as a criterion for the success of a work of art. So bonded are even the images of imperial apotheosis to this fidelity to nature, that the consequence is often enough a failure of conviction – first with Claudius, whose pathetic visage cannot support the magnificence of his attributes (Pl. IV)[3].

At least from the time the Romans began acquiring portraits in marble, as distinct from the wax *imagines* described by Pliny[4], or the terra cotta heads known more commonly from Etruscan contexts[5], this continuing concern for exactness of description is in evidence[6]. Presumably this derives from the commemorative, funerary function of most Republican portraiture; hence too the evident dependence on masks of either living or dead models as sources for many of these portraits – although it is likely that the most mask-like of the Republican and early imperial funerary portraits of this type were the result of posthumous manufacture, when the living original was not on hand to guide the artist's hand in revising the likeness into the illusion of breath[7].

---

[1] E. g. the bronze head of Lucius Caecilius Iucundus from Pompeii (BRECKENRIDGE, 1969 [B. 8], Fig. 84, p. 166), which has the topographical literalness of Republican funerary art, but dates from late Neronian or Flavian times. On the traits of character depiction which betray the later date, cf. HANFMANN, 1973 (B. 19), p. 267.

[2] R. HINKS, Carolingian Art, London 1935, p. 124.

[3] Cf. BRECKENRIDGE, 1969 (B. 8), p. 194.

[4] *Aliter apud maiores in atriis haec erant, quae spectarentur; non signa externorum artificum nec aera aut marmora: expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines, quae comitarentur gentilicia funera, semperque defuncto aliquo totus aderat familiae eius qui umquam fuerat populus. stemmata vero lineis discurrebant ad imagines pictas.* – Pliny, Natural History, XXXV.ii.6.

It may be a further consequence of this funerary function of most of Republican portraiture, that our typical impression of it is of an image of an elderly man. Whether we are dealing with cause or effect, the fact remains that a portraiture directed toward mature members of society will encounter evidence of time-induced character and developed personality not present in a younger group of models. Whereas Greek portraitists, at least when serving Greek clients, always tended to work from the particular toward the general, images of Romans remain specific in detail, located in place and time in a way that those of even contemporary Greeks were not[8]. (At the same time, it must be kept in mind that there is nothing inherently temporal about funerary portraiture as such: the evidence of Egypt suffices to make this obvious[9].)

Most Greek portraits of the great period – the fourth century and early third in particular – have an existential character in that they seem to sum up the total personality and achievements of their subjects, who are hence raised to a level of dignity if not glory through the sheer virtue of having merited commemoration. Perhaps because any elderly Roman of the right family could merit portrayal for no other reason than being himself, he can be shown more directly as he is at the moment of depiction – warts and all. With this consciousness of time as a factor in the making of the image, these Roman portraits of the eminent senior citizens of the Republic may be classed as essentially retrospective in nature: they offer a terminal view of a career of service, not glory.

Among the surviving images – identified, attributed and anonymous – of the last decades of the Republic, strains of Hellenistic emotion and drama may be distinguished, and others seemingly of Italic dryness and factualism[10]; but a new thread breaks into the pattern at the moment that Pompey, ambitious like some of his predecessors for a more lasting power than dictatorship conferred, introducted a direct imitation of the portraiture of Alexander the Great into the sequence of Republican likenesses[11]. The Hellenistic ruler-portrait, which was of course based upon the imagery brought into Greek art by Alexander, had exercised a fascination upon ambitious Romans since the days of Titus Quinctius Flamininus, conqueror of Greece[12]; there are hints that the aristocratic dictator Sulla modelled his portraiture on the Hellenistic[13]; but our best and most concrete example is that of Pompey, ludicrous in its inability to confer grandeur on the prosaic pug-nose and politician's grin, yet striving earnestly for a new sort of image in time: what might be called the prospective portrait, one which looks forward toward what may come to be, rather than backward on the achievements of the past.

---

[5] Cf. BRECKENRIDGE, 1969 (B. 8), pp. 159–161; E. K. GAZDA, Etruscan Influence in the Funerary Reliefs of Late Republican Rome: A Study of Roman Vernacular Portraiture, ANRW I:4 (Berlin–New York 1973), 855ff.

[6] Cf. BRECKENRIDGE, 1969 (B. 8), pp. 143–6.

[7] The best study of the technical processes, and limitations, of producing funerary portraiture from masks remains that of A. N. ZADOKS-JOSEPHUS JITTA, Ancestral Portraiture in Rome and the Art of the Last Century of the Republic, Allard Pierson Stichting, Universiteit van Amsterdam, Arch.-Hist. Bijdragen I, Amsterdam 1932.

[8] Cf. BRECKENRIDGE, 1969 (B. 8), loc. cit. & J. D. BRECKENRIDGE, Origins of Roman Republican Portraiture: Relations with the Hellenistic World, ANRW I:4, 849.

[9] ID., 1969 (B. 8), pp. 35ff.

[10] B. SCHWEITZER, Die Bildniskunst der römischen Republik (Leipzig 1948), pp. 52ff., laid out the fundamental outline of a classification of Republican portraits in terms of their stylistic sources.

The Alexander model did not prove a viable one for portraits of politically ambitious Roman leaders in the later first century B. C.; instead a mode equally averted from normal Roman practice was introduced around mid-century, founded on pre-Hellenistic Greek art, the style associated with the great age of Greek democracy[14]. It is on this other sort of Hellenism, evidently, that Augustus based his own prospective portrait propaganda.

If the element of time was a factor in the Roman Republican portrait as it was not in that of the Greeks, an interest in the depiction of personality also reached a new level of sophistication in Roman art. G. M. A. HANFMANN has shown the relation between Roman emphasis on personality in literature and that in art[15] – although of course this sort of study can be traced back to Aristotle and his pupil Theophrastus at the dawn of the Hellenistic era[16]. While Theophrastus' 'Characters' may stand as a major advance in the recognition of individuality for their period, they represent a primitive level of differentiation when compared with what the Romans were capable of achieving. Yet the Romans too were always concerned in a way, as R. BRILLIANT has put it, not only with the who but with the what of a person: the individual must be placed within society[17] – even as, at an earlier stage of history, the deceased was placed within his family tree through the setting of a new mask among the *imagines* in the cupboard. It is from this need to locate the person within the group that we may derive the actual fact that Roman imperial portraiture is a separate and distinct category: emperors were not like other persons, and could not be shown other than as their own differentiated selves.

---

[11] Cf. esp. POULSEN, 1962 (B. 35:I), No. 1, 9f. & 39–41, where the Copenhagen example is identified as a copy of Claudian age.

[12] Cf. BRECKENRIDGE, Origins of Roman Republican Portraiture, ANRW I:4, Text p. 835 & Ills. p. 175.

[13] POULSEN, 1962 (B. 35:I), 10.

[14] Ibid., 11–13 & 22ff.; cf. BRECKENRIDGE, 1969 (B. 8), pp. 189–193.

[15] HANFMANN, 1953 (B. 18), pp. 25 & 33–7, now amplified in HANFMANN, 1973 (B. 19), esp. pp. 266–8.

[16] ID., 1973 (B. 19), p. 264; cp. BRECKENRIDGE, 1969 (B. 8), pp. 120–4.

[17] BRILLIANT, 1974 (B. 11), pp. 168–70.

Augustus elected the prospective mode of portraiture, as we have suggested, and the form he chose was that which portrayed him (and the youths of his extended family) as the image of constant virtue, the permanent hero of the state. Such images must by definition be subject to a degree of idealization, which will follow the character of the type being employed – in this case, the handsome youthful hero who in classical Greece was more commonly an athlete than a political or military leader. In Roman art, in any case, any such idealization is conditioned, limited by the actual appearance of the individual model, and by the visual expression of his character as perceived by the artist.

As representatives of the imperial authority, these portraits rapidly assumed not only a propagandistic but also a legal significance – which was also inherently a religious one, given the nature of the Roman *imperium*. As early as the reign of Tiberius we read of the damage of an imperial portrait being considered an act of *lèse majesté*[18], while the destruction of the images of Domitian was a significant part of the execution of the Senatorial *damnatio memoriae*[19]. The source of this accretion of magical attributes to the portrait is probably Hellenistic, and ultimately Oriental; but it did not surface at Rome until the beginning of the Empire.

With the passage of time and of successive reigns, a certain cyclical sequence can be perceived in the development of imperial portraiture: from the initial Augustan formalism, toward an increasingly baroque Hellenisticism by the end of his dynasty; reaction toward a Republican image of sobriety under the Flavians, doubtless pleasing to the Senatorial party, but once more sliding toward more flamboyant forms and surfaces with a few years. This oscillation recurs again and again, with the process repeatedly stabilized by a reversion to Augustan classicism, which served as a benchmark for the imperial style until the very end of the Principate – and beyond.

2. Technique

One further matter needs to be mentioned: the mode of replication and distribution of the imperial images. The reproduction of original portraits is of course merely one aspect of the highly developed industry of copy-making that flourished under the patronage of Roman collectors[20] – although even in the latter case, the wide variation of poses found in extant copies of such famous originals as the *discobolus* suggests the recommendation of caution in regarding the manufacturers of these replicas as having been slavishly limited by their models and their pointing tools[21]. In cases where emperors ruled long enough to leave a substantial body of images for us, we are impressed by the wide range in degree of similarity, artistic style, quality of execution, and even materials, within any such group. It is certain that production of the imperial portraits was at no time completely centralized at the capital, or anywhere else for that matter.

---

[18] *Sub idem tempus, consulente praetore an iudicia maiestatis cogi iuberet, exercendas esse leges respondit et atrocissime exercuit. statuae quidem Augusti caput dempserat, ut alterius imponeret; acta res in senatu et, quia ambigebatur, per tormenta quaesita est. damnato reo paulatim genus calumniae eo processit, ut haec quoque capitalia essent: circa Augusti simulacrum servum cecidisse, vestimenta mutasse, nummo vel anulo effigiem impressem latrinae aut lupanari intulisse, dictum ullum factumve eius existamatione aliqua laesisse.* – C. Suetoni Tranquilli, de vita Caesarum, III.lviii (Tiberius.)

[19] *Contra senatus adeo laetatus est, ut repleta certatim curia non temperaret, quin mortuum contumeliosissimo atque acerbissimo adclamationum genere laceraret, scalas etiam inferri clipeosque et imagines eius coram detrahi et ibidem solo affligi iuberet, novissime eradendos ubique titulos abolendamque omnem memoriam decerneret.* – Ibid., VIII.xxiii (Domitianus). The abuse suffered by images of Domitian after his assassination is confirmed by the finds at Ostia, where one broken head was preserved in the tomb of a sympathizer on the Isola Sacra, while another of colossal scale was found tumbled into a sewer just outside the Temple of Hercules (the god he had singled out for emulation): CALZA, 1964 (B. 13), Nos. 64 & 65, pp. 46f.

The most satisfactory hypothesis offered to date is that of M. STUART, who used the portraiture of Claudius to demonstrate that, while original models were presumably created at and distributed from Rome, production of copies was located in a number of regional centers such as Athens[22]. At no time could control over the exact appearance of the imperial image have been of the sort exercised by modern monarchies over the portraits on their coinage or postage stamps[23].

The question of copying raises the subsidiary one of the use of such copies, their fashionableness, and their falsification. The practice of collecting images of admired heroes was of course enormously popular with wealthy Romans from the later Republic onward[24]; it seems likely that such collections reflect primarily their literary tastes, but politics evidently played some role in the choice of subjects. While the great number of surviving portraits of Cicero is an undoubted tribute to his literary legacy, it cannot account for the enormous preeminence of copies of his likeness; his political stance opposing the rise of Caesarism certainly does. Similarly, very little literary interest is involved when patrons order busts of such other anti-imperialists as Cato Uticensis, Brutus or Cassius[25].

---

[20] Cf. G. M. A. RICHTER, The Sculpture and Sculptors of the Greeks (4th ed.), N. Y. 1970, pp. 136–40 & 243–8, with bibliography to date.

[21] Ibid.; in n. 1a, p. 136, RICHTER notes that Greek sculptors used far fewer points in making their copies than is modern practice; this alone could account for the range of variation in multiple examples taken from one original model. Cp. G. M. A. RICHTER, The Relation of Early Imperial Rome to Greek Art, above in the present volume of ANRW (II: 12,1), pp. 3ff.

[22] STUART, 1939 (B. 38).

[23] Cf. e. g. BRINKERHOFF, 1970 (B. 12), pp. 12f. & 43–6.

[24] *Non est praeterendum et novicium inventum, siquidem non ex auro argentove, at certe ex aere in bibliothecis dicantur illis, quorum immortales animae in locis iisdem loquuntur, quin immo etiam quae non sunt finguntur, pariuntque desideria non traditos vultus, sicut in Homero evenit. utique maius, ut equidem arbitror, nullum est felicitatis specimen quam semper omnes scire cupere, qualis fuerit aliquis. Asini Pollionis hoc Romae inventum, qui primus bibliothecam dicando ingenia hominum rem publicam fecit. an priores coeperint Alexandreae et Pergami reges, qui bibliothecas magno certamine instituere, non facile dixerim. imaginum amorem flagrasse quondam testes sunt Atticus ille Ciceronis edito de iis volumine, M. Varro benignissimo invento insertis voluminum suorum fecunditati etiam septingentorum inlustrium aliquo modo imaginibus, non passus intercidere figuras aut vetustatem aevi contra homines valere, inventor muneris etiam dis invidiosi, quando immortalitatem non solum dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut praesentes esse ubique ceu di possent.* – Pliny, N. H., XXXV.ii.9–11.

Whatever the motives for the patronage, production of these copies clustered at certain periods, and must have been encouraged by both cultural and political sentiment: images of Caesar proliferated under Augustus, those of Cicero in late Julio-Claudian times, and so forth. Yet another complication for the modern scholar arises when we consider that the *literati* of the Renaissance also adopted the Roman practice of furnishing their libraries and galleries with portraits of their heroes; and when antique works were lacking, there is no question that these faithful readers of Pliny turned to modern fabrications – just as classical collectors had done[26]. The consequent confusion is further complicated by the restorations to which virtually all have been subjected. This is not a question of conscious forgery, but of alterations which may be misconceived, especially when, as sometimes happened, the restorations were in the hands of sculptors who also perpetrated outright frauds! Hence as has been pointed out[27], the classification of the extant portraiture of Cicero into three different stemma deriving from three original prototypes is probably mistaken, since it is restoration and forgery which have ramified upon one true and original portrait type. Extreme caution must be exercised in evaluating the extant portraiture of many personages of antiquity who have been popular in more recent times: not only Cicero, but Nero (for his notorious treatment of the Christians), and also Septimius Severus and Caracalla, and a number more[28]. It is not our intention to devote space to these problems in detail in the present context; but it is necessary to warn readers of the pitfalls of the subject.

II. The Portraiture of Augustus

Since this subject is covered in detail elsewhere in this volume[29], we shall not devote close attention to Augustan portraiture beyond the degree necessary to establish its status as the basis for all subsequent imperial imagery, which either imitated it or reacted against its tradition. As we have noted above, Augustus introduced the types, modes and styles which served as models for the norm of imperial portraiture at least until the Fall of the Western Empire; hence an understanding of the essential character of this imagery is critical to an appreciation of what was to follow.

---

[25] Cf. BRECKENRIDGE, 1969 (B. 8), pp. 186–9.

[26] Cf.RICHTER, The Sculpture and Sculptors of the Greeks, pp. 141–8. In this connection, we are increasingly disposed to accept the (unpublished?) suggestion of the late VAGN POULSEN, that the famous Capitoline Brutus (cf. ANRW I:4, Ills. p. 161) is a Renaissance forgery. The more familiar one becomes with early Republican and Etruscan art, the less easy is it to find a place to fit this work into the pattern.

[27] SCHWEITZER, op. cit., pp. 93–103; cp. POULSEN, 1962 (B. 35:I), 15f., & BRECKENRIDGE, 1969 (B. 8), pp. 156–9.

[28] On the forgeries of Nero, cf. TOYNBEE, 1965 (B. 39), p. 34, & esp. POULSEN, 1962 (B. 35:I), 32 «*La plupart des têtes typiques de Néron dans nos musées de sculpture sont d'origine moderne.*»

[29] Cf. U. HAUSMANN, Zur Typologie und Ideologie des Augustusporträts, & W. H. GROSS, Augustus als Vorbild, in this volume of ANRW (II: 12,2), pp. 513ff. and 599ff.

The definition of the basic portrait types of Augustus, and the establishment of their sequence and chronology, was achieved a generation ago by O. Brendel, and his conclusions still appear to require no more than minor modifications in the light of subsequent research and new finds[30]. What concerns us here is the fact of the establishment of Augustus' new imperial iconography, and any insight we may be able to gain into the sources on which it drew.

As has been pointed out by V. Poulsen[31], the initial impact of Augustus' portraiture at the outset of his career is one of the extreme youthfulness of his image in the midst of traditional Republican portraits of elderly men of state: "Into the grim-visaged ranks of the graybeards there intrudes, just as in the fourth century B. C., a handsome adolescent who sets new engines of power in motion; through his youth alone Octavius was able to break the link of republican portraiture with the funerary memorial[32]" (Pl. I). This shift in itself easily led to a new kind of public imagery all the more clearly defined because of the contrast.

The portraits which establish the new Roman ruler-type were created, we believe, at the time of the formation of the Second Triumvirate, about 43 B. C.; but there is evidence that their Polyclitan classicism was not absolutely unprecedented, but rather derived from an innovation of the last years of the Republic itself. Insofar as one can distinguish between funerary and political portraiture of the Republican period, it was the latter which tended to experiment with devices of Hellenistic portrait style – experiments which surfaced in the portrait of Pompey, so advanced in its Hellenistic drama that it must have proved as politically inadmissible as it was aesthetically absurd[33]. At a certain point, then, imitation sought a new model not in post-Alexander portraiture, but from that of a full century earlier, from the high classic period and from the particular sculptural style of Polyclitus.

The derivation of Augustus' imperial portrait-type from Polyclitan classicism had long been recognized, but more recently a similar strain has been identified in one of the two portrait-types of Julius Caesar, the one named for the head in the Museo Chiaramonti at the Vatican[34], but best exemplified by the fragmentary nude figure in Copenhagen[35]. The critical point about the Chiaramonti type is of course the fact that it improves upon nature by conferring on Caesar a full head of hair, with bangs over the forehead, a characteristic Polyclitan motive. This correspondence with Augustan coiffure led to the not unnatural assumption that the Chiaramonti type was a posthumous idealization created for the imperial cult – while the more gaunt and bald Tusculum type represents the sort of portrait created during Caesar's own lifetime[36].

---

[30] Brendel, 1931 (B. 44); cp. Poulsen, 1962 (B. 35:I), 20ff.

[31] «*La vue du portrait du jeune triumvir nous fait immédiatement comprendre qu'une des sources du nouveau style a simplement été la jeunesse physique du noble modèle.*» – Poulsen, 1962 (B. 35:I), 23.

[32] Breckenridge, 1969 (B. 8), p. 189.

[33] Cf. note 11 above.

[34] Breckenridge, 1969 (B. 8), Fig. 79, p. 158; Schweitzer, op. cit., Type G 19, p. 92.

[35] Breckenridge, 1969 (B. 8), Fig. 93, p. 187.

This plausible theory was weakened, probably fatally, by the discovery of portraits of both Cato Uticensis and of Brutus – foes to the death of Caesar and of the very concept of Empire – which share the same Polyclitan traits[37]. Since it is difficult to conceive of these two being commemorated during the Augustan period by the same hands as those honoring Caesar, it would appear that at some point between perhaps 50 and 45 B. C. there developed at Rome a new orientation toward high classic style as a vehicle for political portraiture. Such a tendency could not fail to attract Augustus, for his own likeness was so much better suited to such a recreation of classic form than were those of his colleagues and opponents in power: there were no real precedents in Greek political iconography for beardless yet mature men such as Pompey, Cicero or Caesar, whereas the youthful hero-athlete was perhaps the most frequent image in the same period. The portrait of Augustus is that of a hero rather than of a general, a politician, or even a reverend grandfather as Roman tradition had hitherto provided; as such, it belongs to the prospective category we have discussed above:

> "But the hero as a conceptualized type, full of virtue, was . . . taken up by Augustan artists to express in metaphorical terms the notion of anticipated achievement, whether or not attained: they employed it in the representation of the *principes iuventutis,* leaders of the noble youths of Rome, which they adopted for the Julio-Claudian princes, and thus set the pattern for the Imperial heir-apparent. This usage emphasized the manifestation of nobility through accomplishment, an emphasis fully comprehended within the concept of *virtus* and arising from the traditional Republican ethos of work, responsibilities accepted and discharged, sober seriousness (*gravitas*), and dignity (*dignitas*). That ethos produced its own demonstrative portrait types, including the magistrate, the veiled priest, the togate citizen, the paterfamilias, the pair of husband and wife, the good woman, hand to chin in the *pudicitia* (modesty) gesture, and the dutiful soldier[38]."

Examples of virtually all these categories of image survive from the Augustan period, and most of the male types are exemplified in the portraits of Augustus himself: whereas in the famous Prima Porta statue he is seen as *imperator – triumphator*, victorious leader of the armies, in other images he is seen rather as the *pontifex maximus*, or the chief magistrate, or the leader of the Senate . . . such an unblended collection of distinct and separate images of distinct and separate functions accords with Augustus' conception of his own role as head of state. The *imperium* was not a new rank in and of itself, but rather an assemblage of the various functions at the top layer of the operation of the Roman state; it was Augustus' principle to keep these functions distinct – although always under his own firm control. It was when his successors lost sight of this principle that they were most likely to endanger themselves.

---

[36] Breckenridge, Origins, ANRW I:4, Ills. p. 171; Schweitzer, op. cit., Type G 14, p. 92.

[37] Poulsen, 1962 (B. 35:I), 12ff.

[38] Brilliant, 1974 (B. 11), pp. 170f.

As R. P. HINKS put it, Augustan official portraiture had to derive from a Greek rather than any other source, simply because no other adequate precedent existed in the visual arts:

> "In spite of the Italian political and cultural programme inaugurated by Augustus, the character of the art designed to give that programme monumental expression is by no means purely Roman. In sentiment and subject it may be so, and it is even possible to detect certain indigenous technical processes in even the most official works, but on the whole Augustus found that the only technique capable of inventing human formulas adequate to his conception of the dignity of his task were those of Hellenistic (sic) inspiration. The Roman genius was inventive enough in architecture and the allied decorative arts, but it was not essentially humanistic; consequently it proved much less resourceful than Hellenism in devising mythological and heroic schemes, and less imaginative where portraiture had to convey something more than the mere externals[39]."

Augustus' presentation of the ruler as eternal hero, under a variety of roles, remains his permanent legacy to the Roman Empire in the Attic stylistic envelope in which it was enclosed. His enduringly youthful image shaped the visages of his dynasty, but also provided a lasting ideal for all those emperors who perceived his form of rule as the most rational for successful control of the state. As his own dynasty continued in power, it may well be that his own artistic – like his political – influence was more something to be reacted against that to be emulated; his greatest impact was to be reserved for the dynasties and the centuries that followed.

III. The First Century

1. The Julio-Claudians

The delicate equilibrium between the actual and the ideological which was somehow contrived in the portraits of Augustus proved less susceptible of being maintained with rapidly succeeding series of heirs and aspirants, all of whom were portrayed in the image of their prototype, the Emperor. While some of his coins betray a rather more corvine profile than the sculptured heads allow, Augustus must have had remarkably pure features, the kind which gave few hostages to the passage of time. That there was so strong a family resemblance among all the collateral relations who surrounded the throne, however, is scarcely to be believed, especially when we can also see the image of Agrippa literally coming to terms with that of his master[40].

---

[39] HINKS, 1935 (B. 26), p. 22.

Hence the Augustan mode dominates the character of imperial portraiture through the succeeding reigns, although with many adaptations within the master formula. As V. Poulsen noted, Tiberius has not left us any image of himself in the form established by the Prima Porta statue – popular though that formula was to become at a later date[41]. This bears out the statement of Suetonius that Tiberius discouraged the erection of portraits – not to mention temples – in his own honor during his lifetime[42]. What does survive of portrayals of the retiring ruler relate to the less imposing scheme which derives from the Augustan Prince types from whence he had emerged. Whether we are justified in reading into the surviving portraits some of the withdrawn character we know from the historians is difficult to say (Pl. II).

When we come to the portraits of his mad successor Caligula, however, we feel more certain of the revelatory qualities of the images (Pl. III). G. M. A. Hanfmann has pointed out the ambivalent character of Julio-Claudian portraiture: "Already some portraits of Tiberius introduce comments on negative elements of physique and character and this kind of characterization increases in some portraits of Caligula and Claudius[43]." Caligula's surviving portraiture still exists within the framework of Augustan style, but the psychological penetration which Augustus had preferred to screen out now reveals all the secrets of the imperial aberrant: « *C'est dans un sens le plus grand triomphe de l'art de la cour augustéen de l'avoir montré exactement comme il était, sans renoncer à la condition inébranlable de l'élégance de la forme*[44]. »

Caligula's most ambitious bit of megalomania, the project to bring Phidias' Olympian Zeus to Rome and replace its head with his own likeness, never was realized[45], but its very ambition indicates the value he placed on the portrait as an emblem of rulership: "He threw down the statues of famous men, which for lack of room Augustus had moved from the court of the Capitol to the Campus Martius, and so utterly demolished them that they could not be set up again with their inscriptions entire; and thereafter he forbade the erection of the statue of any living man anywhere, without his knowledge and consent[46]." It is not surprising that the number of portraits of Caligula to survive is quite limited; but their artistic quality is of a very high level – perhaps just because few if any are later replicas!

---

[40] Lawrence, 1972 (B. 30), p. 258.

[41] Poulsen, 1962 (B. 35:1), 30f.

[42] *Templa, flamines, sacerdotes decerni sibi prohibuit, etiam statuas atque imagines nisi permittente se poni; permisitque ea sola condicione, ne inter simulacra deorum sed inter ornamenta aedium ponerentur.* – Suetonius, op. cit., III.xxvi.1 (Tiberius).

[43] Hanfmann, 1953 (B. 18), p. 44.

[44] Poulsen, 1962 (B. 35:1), 31.

[45] Suetonius, op. cit., IV.xxii.2; cp. Cassius Dio, LIX.xxviii.1–5.

[46] *Statuas virorum inlustrium ab Augusto ex Capitolina area propter angustias in campum Martium conlatas ita subvertit atque disiecit ut restitui salvis titulis non potuerint, vetuitque posthac viventium cuiquam usquam statuam aut imaginem nisi consulto et auctore se poni.* – Suetonius, op. cit., IV.xxxiv.1 (Gaius Caligula); tr. J. C. Rolfe, Suetonius I (Loeb Classical Library, London 1914), 457.

With Claudius, the Augustan formula of idealization begins to come apart: for the first time, the imperial likeness itself is not of a sort to sustain the illusion of ideal beauty and health which even the neurotic Tiberius had managed to convey. What underlies the pathetic figure of Claudius "playing miserably at being Jupiter[47]" (Pl. IV) is the subject of some dispute; perhaps the best analysis is that we are dealing with a recrudescence of the later Republican form of Hellenistic realism[48], reacting against Augustan classicism in common with other arts of the same reign[49]. Since Claudius would seem to have had somewhat the same attitude toward self-aggrandizement through self-portrayal as Tiberius[50], it is probably true that the more vainglorious images of him are posthumous attempts at deification[51]. Even so, the shift in portrait character intimated with the revelatory likenesses of Caligula becomes explicit at this point; the psychological realism reminds us of R. P. Hinks' statement: "The realism of Flavian art is psychological rather than aesthetic in origin[52];" for it is now accepted that what we consider characteristic of Flavian art, and especially its portraiture, had its beginnings under Claudius[53]. What happened in the evolution of Roman art under Nero, in this view, was no more than a temporary aberration – like the monarch himself.

Certainly the reign of Nero represents a separate phase of Julio-Claudian art in its own right; one which ends in a more unadulterated Hellenisticism than anything Rome had seen until that time – just as the ultimate madness of the Emperor went far beyond any accomplished acts of the anticipator, Caligula. Obviously he was not shy about placing his statues in prominent locations: at Olympia he ordered all the statues of previous victors removed, so that only his own would remain[54]. His most grandiose success in this direction would have made Caligula drool with envy – and it was actually completed: this was the 120-foot statue of Nero by Zenodoros which was placed in the vestibule of the Domus Aurea[55], later converted into an image of Sol by Hadrian[56] – what is surprising is that the statue had remained in its original place and form until that time.

One thing new in the portraiture of Nero is evidence of growing up over a period of time[57]. He enjoyed of course a longer period of rule than any of his immediate predecessors, but this does not explain the innovation; nor does the possibility of likenesses dating before his accession. But the thrust of Augustan classicism was toward a stabilized image, and none of Augustus' successors violated this until Nero. A full sequence is evident only on the coins, but enough unchallenged authentic portrait sculptures do exist to establish the outlines of a parallel series[58]. In such a sequence, the turning point appears to fall in 64 A. D., the year of the burning of Rome, and also the year of introduction of a new numismatic type which has been related to the marble head in Worcester as representing the later, glorified Nero of the Golden House (Pl. V)[59].

---

[47] Hanfmann, 1953 (B. 18), loc. cit.

[48] Toynbee, 1965 (B. 39), loc. cit.

[49] Brilliant, 1974 (B. 11), pp. 241ff.

[50] Cassius Dio, LX.v.4–5.

[51] West I, 1933 (B. 41), 207; cp. Stuart, 1938 (B. 52), pp. xiif., 46ff. & 69.

[52] Hinks, 1935 (B. 26), p. 25.

[53] Cf. Poulsen, 1962 (B. 35:1), 32.

[54] *Ac ne cuius alterius hieronicarum memoria aut vestigium exstaret usquam, subverti et unco trahi abicique in latrinas omnium statuas et imagines imperavit.* – Suetonius, VI.xxiv.1 (Nero).

[55] Ibid., VI.xxxi.1; Pliny, N. H., XXXIV.xvii.45–7.

[56] Historia Augusta: Hadrian, XIX.12f.

[57] Brilliant, 1974 (B. 11), p. 178.

Just what did happen to bring about the transformation has always been the subject of lively debate: was Nero insane, in the technical sense in which Caligula unmistakably qualified? Was he really violating Augustus' caution regarding self-deification? Whatever the irresoluble mystery inside this impenetrable personality, a transformation in his portraiture certainly took place which seems almost a physiognomic alteration accompanying the documented personality change[60]. Just as in the case of Caligula, the imperial artists presented the incontrovertible evidence to their audience:

> «*Il nous paraît cependant curieux qu'un art officiel du cour ait été autorisé à rendre de cette manière l'image d'un souverain en déchéance, mais nous rencontrons içi justement une des particularités d'un caractère comme celui de Néron: la force de la vanité qui peut rendre digne d'admiration et séduisante la plus repoussante image reflétée par le miroir*[61].»

Seen in another way, this is the flowering of that "ambivalence" which G. M. A. HANFMANN perceived emerging from Julio-Claudian portraiture and continuing through the balance of the century[62]. In any case, the model for what Nero sought in this terminal stage of his portraiture lay in the images of Alexander the Great, for which his vast admiration is recorded[63]. It is one of the early inferences of megalomania, it seems, when a Roman ruler begins to brush his hair not over but up from his forehead: the Alexander pompadour. If different modes of Hellenism had begun to infiltrate the Augustan tradition under Claudius, they quite overcame the classic style in Nero's reign. At any later date, when the cool Augustan ruler-portrait was copied, it was always in conscious revival, not as a continuation of living practice.

As Nero reached his last days at the peak of unpopularity, his images received attentions which remind us that the Pasquinade is a Roman political tradition probably antedating the City itself:

---

[58] POULSEN, 1962 (B. 35:1), 32–6.

[59] Ibid., 34; on 34f., P. rejects the Uffizi head (DELBRUECK, 1912 [B. 14], Pl. 36) as a modern forgery, as had L'ORANGE, 1947 (B. 31), p. 59.

[60] POULSEN, 1962 (B. 35:1), 32 & 33.

[61] Ibid., 33f.

[62] HANFMANN, 1953 (B. 18), pp. 44f.

[63] *[Lysippus] fecit et Alexandrum Magnum multis operibus, a puerita eius orsus, quam statuam inaurari iussit Nero princeps delectatus admodum illa.* – Pliny, N. H., XXXIV.xix.63; cf. L'ORANGE, 1947 (B. 31), 54–63.

> "When he had thus aroused the hatred of all, there was no form of insult to which he was not subjected. A curl [of hair] was placed on the head of his statue with the inscription in Greek: 'Now there is a real contest and you must at last surrender.' To the neck of another statue a sack was tied and with it the words: 'I have done what I could, but you have earned the sack[64].'"

His portraits must have been the object of still more severe attention following his death – so much so that V. Poulsen advanced the fascinating theory that posthumous destruction accounts for the relative paucity of later likenesses in relation to those of the youthful Nero, as due to the fact that in his last years his physiognomy had so changed that the earlier images were unrecognizable in relation to the later[65].

On the other hand, the destruction of Nero's portraits was neither systematic nor, apparently, officially ordained; this aspect of the *damnatio memoriae* evidently had to await the fall of Domitian. Or it may be that the shifts of political rule were so rapid in 69 A. D. that there simply was no time to pursue any consistent policy: Suetonius, for example, records that Otho allowed the restoration of statues of Nero which had been removed by Galba[66].

What can be ascertained is that in art, as in politics, the recoil from Neronianism was almost total; but that in the nature of things it took some time to find a new direction which was actually a viable alternative. From the period of testing which was the interregnum of the Three Caesars, emerged the Flavian Dynasty and the Flavian style, a new phase in the development of Roman art, based on Augustan conceptualization modified by certain elements both older and newer than the Julio-Claudian tradition. In portraiture just as in historical relief, the Flavian synthesis marked a new beginning for imperial art.

But first it was necessary to arrive at the new plateau, to manage a transition from the grandiloquent Neronian style to the sober Flavian one. This transition has been difficult to make out, but thanks to M. Gjødesen we now have far better insight into the interregnum than before[67]. Working from coin portraits, the Danish scholar was able to establish a new and more secure image of Galba – rejecting most of the traditional attributions – and, following a suggestion of L. CURTIUS[68], identified Galba with the colossal seated figure of a deified emperor in the Vatican Rotunda, long called Nerva who was a still more aged occupant of the imperial throne[69]. Given the heavily restored state of the statue, this solution accords better with the visual evidence of the coins than the attribution to Nerva: the figure of Galba is more bulky even in the coin types than the attenuated form of Nerva, so that the Vatican Emperor's physique is at least a trifle less in contradiction with the facts. We do know, too, that a posthumous statue was voted Galba by the Senate – although the decree was annulled by Vespasian, at least preventing its public exhibition[70].

---

[64] *Quare omnium in se odio incitato nihil contumeliarum defuit quin subiret. statuae eius a vertice cirrus appositus est cum inscriptione Graeca; nunc demum agona esse, et traderet tandem. alterius collo* ἀσκὸς *praeligatus simulque titulus: « Ego egi quod potui. sed tu cullum meruisti. »* – Suetonius, VI.xlv.2 (Nero) tr. J. C. Rolfe, Suetonius II (Loeb Classical Library, London 1930), 169. The allusion in the first case is to Nero's entering the Olympic games, wearing long hair and assured of no serious competition; the second refers to the practice of executing a parricide in a sack thrown into the sea.

[65] Poulsen, 1962 (B. 35:I), 32: *« Les portraits de la période tardive de son règne sont beaucoup plus rares que ceux de sa jeunesse, ce qui peut sembler curieux. Il faut vraisemblablement l'imputer à la fatale transformation spirituelle et physionomique qu'il a subie; à la chute du tyran, alors que son portrait fut abandonné à la haine du peuple, il était souvent entièrement impossible de reconnaître les traits du beau jeune homme des premières années! »*

[66] *Certe et imagines statuasque eius reponi passus est et procuratores atque libertos ad eadem officia revocavit, nec quicquam prius pro potestate subscripsit quam quingenties sestertium ad peragendam Auream Domum.* – Suetonius, VII.vii. 1 (Otho).

[67] Gjødesen, 1959 (B. 53).

Otho, who succeeded the parsimonious Galba, may have had a base of support among Neronian sympathizers like those who continued to decorate the latter's tomb, and even display portraits of him at the Rostra[71]; certainly Otho had a long record of intimacy at Nero's court, despite his later fall from favor[72]. What little we know of Otho's portraits accords with the suggestion of a tentative revival of Neroism. The sole base of our knowledge of his appearance is his coinage[73], which shows a beefy profile on a heavy neck, all strongly reminiscent of the later image of Nero, even as it accords with Tacitus' laconic observation, "Otho's mind was not effeminate like his body[74]." The incredible coiffure, recalling a marcelled wave, is explained by Suetonius, who reveals that Otho wore a wig [75]! Under these circumstances, the choice of a pompadour hair style lends further support to the inference that these coin types are deliberately imitative of the late ones of Nero, in his Alexanderizing phase.

---

[68] Röm. Mitt. XLVII (1932), 243, n. 2.

[69] DALTROP, 1966 (B. 54), 114: „*Aus der Ikonographie des Nerva ist die Sitzstatue auszuscheiden.*"

[70] *Senatus, ut primum licitum est, statuam ei decreverat rostratae columnae superstantem in parte Fori, qua trucidatus est; sed decretum Vespasianus abolevit, percussores sibi ex Hispania in Iudaeam submisisse opinatus.* – Suetonius, VII.xxiii (Galba).

[71] Ibid., VI.lvii.1 (Nero).

[72] Ibid., VII.ii f. (Otho).

[73] GJØDESEN, 1959 (B. 53), 24–8 & Figs. 12–15.

[74] *Non erat Othonis mollis et corpori similis animus.* – Tacitus, Histories, I.xxii.1; tr. C. H. MOORE, Tacitus I (L.C.L., London 1925), 41.

[75] The entire passage merits quotation as a supreme example of the Roman capacity to delineate character through physical description: "Neither Otho's person nor his bearing suggested such great courage [as he displayed in meeting his death]. He is said to have been of moderate height, splay-footed and bandy-legged, but almost feminine in his care of his person. He had the hair of his body plucked out, and because of the thinness of his locks wore a wig so carefully fashioned and fitted to his head, that no one suspected it. Moreover, they say that he used to shave every day and smear his face with moist bread, beginning the practice with the appearance of the first down, so as never to have a beard; also that he used to celebrate the rites of Isis publicly in the linen garment prescribed by the cult." – *Tanto Othonis animo nequaquam corpus aut habitus competit. fuisse enim et medicae staturae et male pedatus scambusque traditur, munditiarum vero paene muliebrium, vulso corpore, galericulo capiti propter raritatem capillorum adaptato et adnexo, ut nemo dinosceret; quin et faciem cotidie rasitare ac pane madido linere consuetum, idque instituisse a prima lanugine, ne barbatus umquam esset; sacra etiam Isidis saepe in lintea religiosaque vesta propalam celebrasse.* – Suetonius, VII.xii.1 (Otho); tr. ROLFE, Suetonius II (L.C.L., London 1930), 245–7.

Vitellius, last of the triad, was also a heavyweight with a record of survival at court surpassing even Otho's, since he had served not only Nero, but Claudius before him, and Caligula even earlier – and in fact reputedly gained his initiation in depravity as a youth at Tiberius' Capri retreat[76]. Suetonius describes him as "abnormally tall, with a face usually flushed from hard drinking, a huge belly, and one thigh crippled from being struck once upon a time by a four-horse chariot, when he was in attendance on Gaius [Caligula] as he was driving[77]." His coins reveal the expected fleshy profile, more ravaged by experience than Otho's, freer of Neronian recollection as well. It would seem in fact that the portraits of Vitellius anticipate Flavian intentions in focussing on the actuality of the imperial visage, free of preconceptions of ideological style analogies: all antecedent models seem to have been rejected at once! This casting adrift is the only possible explanation for the enormous, overwhelming head in Copenhagen (Pl. VI)[78], which passes beyond realism in the Republican or Hellenistic sense, reaching an expressionism anticipatory of Late Antiquity.

2. The Flavians

Republican realism, a somewhat tamer mode of representation, is in fact the analogy most often called up in describing the portraiture of Vespasian, the elderly commander of the Armies of the East who was the successful contender in the bloody conflicts of 69 A. D. The most vivid of his portraits recall instantly the succinct comment of Suetonius that Vespasian's expression always suggsted constipation (Pl. VII)[79]. As we have suggested above[80], an undercurrent of verism was present continuously at the popular level during the Julio-Claudian period, so that it required only a resurgence of anti-imperial sentiment to lift this through the strata of idealization to the highest levels of state imagery. We might constitute a senatorial style of modified Republican realism, in fact, ever ready to make itself felt in the reigns of emperors less than totally megalomaniacal: Claudius, perhaps Galba and Vitellius, and certainly Vespasian.

There is a considerable range of style evident in the surviving authentic portraits of Vespasian[81], but all can be said to depict the same personality, that defined by Suetonius: shrewd and good-humored, in robust health for a man of his age. R. Brilliant has made the interesting suggestion that "middle age as a time of accomplishment and continued vigour intruded as a favourite image into Roman portraiture from the Flavians throughout the second century[82];" certainly Vespasian was the appropriate emperor to introduce this theme into imperial iconography, and the images of his sons also eschew the air of boyishness so emphasized in those of the younger Julio-Claudians.

---

[76] Ibid., VII.iii.2–iv (Vitellius).

[77] *Erat enim in eo enormis proceritas, facies rubida plerumque ex vinulentia, venter obesus, alterum femur subdebile impulsu olim quadrigae, cum auriganti Gaio ministratorem exhiberet.* – Ibid. VII.xvii.2; tr. ROLFE, Suetonius II, 277.

[78] GJØDESEN, 1959 (B. 53), 28–44 & Figs. 19–21.

[79] *Statura fuit quadrata, compactis firmisque membris, vultu veluti nitentis; de quo quidem urbanorum non infacete, siquidem petenti, ut et in se aliquid diceret: Dicam, inquit, cum ventrem exonerare desieris.* – Suetonius, VIII.xx (Vespasian).

[80] Cf. Note 1 above.

[81] Cf. DALTROP, 1966 (B. 54), Pls. 1–9; & G. PALADINI, Tradizione e imitazione nel ritratto di Vespasiano, in the present volume (ANRW II: 12,2), pp. 612ff.

Titus, *amor ac deliciae generis humanae*[83], played a major role in events during his father's reign and then succeeded to the throne as the favored darling of all – all save his brother Domitian. Certainly the family likeness is strong in his portraiture, as is the aptness of the physical details cited by the historian: "He had a handsome person, in which there was no less dignity than grace, and was uncommonly strong, although he was not tall of stature and had a rather protruding belly[84]." In fact, the same physical attributes which were described by way of producing a repugnant image of Otho are here somehow employed to describe someone considered to have great "personal beauty and a certain majesty[85]!" Certainly if these statements were made in full sincerity – as there is every indication they were – then the standards of beauty and ugliness which we tend to hold today – and which were clearly in effect only a few years earlier under the Julio-Claudians – were in abeyance in the last quarter of the first century A. D.[86]. Since this is equally improbable, we may recall G. M. A. Hanfmann's useful theory of ambivalence once more, when referring to Titus he writes: "Sometimes he is more the young cold-eyed general, sometimes more the square-headed, plump-bodied *bon-vivant*, but never a completely ideal hero. Even for Emperors the urge to be recognizably unique in appearance and character was apparently overwhelming[87]."

The portrait serves in a certain sense, then, as a mask for the true personality of its subject. We are reminded of Tacitus' account of Domitian's behavior after being put down by commanders Mucianus and Cerialis on the campaign in Gaul of 70:

> "When Domitian realized that his youth was treated contemptuously by his elders, he abandoned the exercise of all imperial duties, even those of a trifling character and duties which he had exercised before; then, under the cloak of simplicity and moderation, he gave himself up to profound dissimulation, pretending a devotion to literature and a love of poetry to conceal

---

[82] Brilliant, 1974 (B. 11), pp. 183f.

[83] Suetonius, VIII.i (Titus).

[84] *Forma egregia et cui non minus auctoritatis inesset quam gratiae, praecipuum robur, quanquam neque procera statura et ventre paulo proiectore* . . . – Ibid., VIII, iii.1 (Titus); tr. Rolfe, Suetonius II, 323.

[85] *Decor oris cum quadam maiestate.* – Tacitus, Histories, II.1; tr. Moore, Tacitus I, 161.

[86] Cf. examples illustrated by Daltrop, 1966 (B. 54), Pls. 10–22.

[87] Hanfmann, 1953 (B. 18), p. 45.

> his real character and to withdraw before the rivalry of his brother, on whose milder nature, wholly unlike his own, he put a bad construction[88]."

The author's motivations underlying this account are complex, but it does suggest that concealment of intentions had become a normal practice, one which might even lead to antithetical readings of surface appearances.

Suetonius, who shared Tacitus' doubts about the intensity of Domitian's passion for literature[89], gives a description of this emperor which surpasses that of Titus in coupling expressions of admiration and enumeration of physical defects:

> "He was tall of stature, with a modest expression and a high colour. His eyes were large, but his sight was somewhat dim. He was handsome and graceful too, especially when a young man, and indeed in his whole body with the exception of his feet, the toes of which were some-what cramped. In later life he had the further disfigurement of baldness, a protruding belly, and spindling legs, though the latter had become thin from a long illness. He was so conscious that the modesty of his expression was in his favour, that he once made this boast in the senate: 'So far, at any rate, you have approved my heart and countenance.' He was so sensitive about his baldness, that he regarded it as a personal insult if anyone else was twitted with that defect in jest or in earnest; though in a book 'On the Care of the Hair,' which he published and dedicated to a friend, he wrote the following by way of consolation to the man and himself:
>
> 'Do you not see that I too am tall and comely to look on[90]"

The portraits speak for themselves[91]. They, like Titus', reveal rather different things than the literary descriptions. At the same time, the body of Domitian's portraiture manifests a tendency which had been latent in earlier Flavian art, but now comes to full development: the inclination toward more contrast in treatment of surfaces, the interest in plasticity in such things as heavier masses of hair. The senatorial style was being modified by this baroque tendency that bore its richest fruit in female rather than male portraiture (Pl. IX)[92]. In the case of Domitian, we know that with the passage of time, the same *folie de grandeur* overtook him as had his Julio-Claudian predecessors, and that a sort of Neronian revival was under way before the end of his reign, with the same evocation of Alexander the Great's divinizing image[93].

---

[88] *Domitianus sperni a senioribus iuventum suam cernens modica quoque et usurpata antea munia imperii omittebat, simplicitatis ac modestia imagine in altitudinem conditus studiumque litterarum et amorem carminum simulans, quo velaret animum et fratris se aemulationi subducaret, cuius disparem mitioremque naturam contra interpretabatur.* – Tacitus, Histories, IV.lxxxvi; tr. Moore, II (L.C.L., London 1931), 169–71.

[89] Suetonius, VIII.ii.2 (Domitian).

[90] *Statura fuit procera, vultu modesto ruborisque pleno, grandibus oculis, verum acie hebetiore; praeteres pulcher ac decens, maxime in iuventa, et quidem toto corpore exceptis pedibus, quorum digitos restrictiores habebat; postea calvitio quoque devormis et obesitate ventris et crurum gracilitate, quae tamed ei valitudine longa remacruerant. commendari se vercundia oris adeo sentiebat, ut apud senatum sic quondam iactaverit: usque adhuc certe et animum meum probastis et vultum. calvitio ita offendebatur, ut in contumeliam suam traheret, si cui alii ioco vel iurgio obiectaretur; quamvis libello, quem de cura capillorum ad amicum edidit, haec etiam, simul illum seque consolans, inscruerit.* Οὐχ ὁράᾳς, οἶος κἀγὼ καλός τε μέγας τε; – Suetonius, VIII. xviii (Domitian); tr. Rolfe, II, 379.

[91] Daltrop, 1966 (B. 54), Pls. 23–25.

The *damnatio memoriae* put into full effect after his death assured that most of Domitian's portraiture should be lost, particularly that most obviously linked with his megalomania[94]; but the historians give us some glimpses of his mania at work, placing his own statue in the lap of that of Jupiter[95]; erecting a huge equestrian statue of himself on the axis of the Forum – between the Basilicas of Aemilia and Julia, opposite the temple of Divus Iulius[96]; giving his own likeness to a statue of Hercules in a new temple on the Via Latia[97]. Undoubtedly these portraits showed the ruler's hair swept up from his forehead in the tell-tale Neronian fashion, the hallmark of fascination with the mirage of Alexander's fabled power[98].

3. Female Portraiture

Referring as we have just done to the portrayal of women reminds us that we have surveyed a century of imperial art without any discussion of these subjects, despite the fact that images of the ladies of the imperial court constitute a significant proportion of the corpus of official portraiture at all times. They follow, however, an independent course of development all their own which, while it coincides from time to time with that of male portraiture, frequently pursues its own quite different direction. These divergences may be as significant, considered as aspects of imperial propaganda, as the phases of imperial portraiture on the male side to which far more attention has been paid[99].

As Augustus set a standard for the emperor's appearance, Livia did for the ladies of the imperial house, equally cool and classic, modestly attired and coiffed, showing the effects of age even less – if that is possible – than the Emperor's own likeness[100]. Livia seems quite a beauty if her features are compared with those of junior members of the same family[101], or even such a later sensation as Agrippina Minor[102]. Neither features, coiffures nor styles of depiction suggest that any effort was made to glamorize these ladies by comparison with the males of the court (Pl. VIII).

---

[92] Ibid., Pls. 42–57.

[93] Cf. Suetonius, VIII.xiii (Domitian); L'Orange, 1957 (B. 31), pp. 63–6.

[94] Cf. above, p. 481 & Note 19.

[95] Tacitus, Histories, III.lxxiv.

[96] Statius, Silvae, I.1.

[97] Martial, Epigrams, IX.64f.

[98] Cp. Daltrop, 1966 (B. 54), Pls. 24 & 25.

[99] Cf. Toynbee, 1965 (B. 39), pp. 35f.

[100] Poulsen, 1962 (B. 35:I), Nos. 34–9, 65–76 & Pls. LII–LXV.

[101] Ibid., Nos. 40–2, Pls. LXVI–LXXI.

[102] Ibid., Nos. 61–3, Pls. CII–CVII.

The same cannot be said of the following dynasty, when feminine costume and coiffures preceded those of the men in betraying the latent baroque tendencies of the time[103]. Most glamorous of all is of course the unidentified lady at the Capitoline Museum (sometimes called Iulia Titi: Pl. IX), whose portrait is the quintessence of later Flavian art:

> "The superb contrast between the smooth, lovely face and the open, airy coiffure is very effective in presenting the visual confirmation of a beautiful woman, but it reveals as well the sculptor's great interest in maximizing the textural interplay between hair and skin as surfaces and as natural forms, while demonstrating his virtuosity as a stone–carver. . . . the Flavian sculptor never lost sight of his medium with its own physical properties. Therefore, despite his evocative treatment of the optical possibilities of his surface, these effects have been directed toward the enhancement of the substantial, tactile essence of the stone, and in the balance of these effects the artist suggests the potential transformation of the medium itself into its representation. In this lies the extraordinary immediacy of Flavian art between A. D. 70 and 95 and the basis of the rich, solid, part-of-life images with which the Emperors filled the world. By the end of the first century A. D., however, that warmth had begun to cool[104]."

The chill is felt immediately at the fall of Domitian, with the senatorial nomination of the elderly Nerva. His portraits, pinch-faced and pursed-lipped, are conceived in the Flavian style to a degree: the same mop of hair, the vivid contrast of textures from hair to waxen flesh, and some of the same divinizing attitudes are in evidence[105]. Only in his coins does another Nerva style come through, with profiles of a dessicated gaffer recalling noone more than the posthumous image of Julius Caesar! R. P. Hinks has analyzed this phase of Republican revival, pointing out at the same time the important differences which distinguish the art of the late first century A. D. from that of a hundred years earlier[106].

With Nerva, the art of the imperial portrait once more came about a full turn. It might well seem that the possibilities of both Republican realism – the senatorial style – and Alexanderizing idealism had been exhausted. It was time for a fresh start, and no one knew it better than Trajan.

---

[103] Daltrop, 1966 (B. 54), Pls. 23–35.

[104] Brilliant, 1974 (B. 11), pp. 246f.

[105] Daltrop, 1966 (B. 54), Pls. 36–41; cf. V. Poulsen, in: Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek 18 (1961), 23ff.

[106] Hinks, 1935 (B. 26), p. 27.

IV. The Second Century

1. The Spanish Emperors

Although the succession of M. Ulpius Traianus to the imperial throne on the death of Nerva in 98 A. D. was so smooth as to have been barely perceptible, this reign belongs to a new age: "A new concept of personality begins in the time of Trajan and Hadrian; long ago, F. Leo in one of his brilliant *obiter dicta* noted that a fundamental break in the representation of historical personalities occurred at this point[107]."

As we have tried to point out in the preceding section, during the first century of the Empire there is evidence that parallel modes of portraiture co-existed at different strata of society, and that the imperial imagery might draw upon one or another as its propaganda needs differed: i. e., the senatorial spirit of Republican verism which returned when Vespasian succeeded in gaining control of Nero's patrimony, as against the Hellenistic variation of classical form which overcame the restraint of Augustan style at times when the tenants of the imperial throne were more than ordinarily impressed with the importance of their position.

The portraiture of Trajan shares with that of Nerva a certain debt to the senatorial style[108], but this constitutes only a minor and diminishing component of the corpus[109]. Trajan's portraiture revived Augustan principles consciously; but now it was truly a revival, not merely an election of an available alternative as would have been the case a generation or two earlier. The significance of the Augustan model was felt in all aspects of the arts, in architecture as much as sculpture, although it is noted that, "In the Trajanic context, the retrospective takes an iconographic rather than a stylistic form . . .[110]" While Trajan is seen in a figure emulating the military Augustus of the Prima Porta type[111], what he revives (Pl. X) is the agelessness that was one of the most striking contributions of Augustan imagery:

> "In the sculptured portraits of Trajan, the typical postulates of Imperial dignity and of virile, heroic virtue begin to gain ascendance over specific elements of individuality. As in the Augustan age, the possibility of conflict and weakness is denied. The only portraits of Trajan which admit infirmity,

---

[107] HANFMANN, 1953 (B. 18), p. 45.

[108] "With Trajan's portraits we return, to some extent, to the prosaic, matter-of-fact republican tradition, with some veristic details and a dry, linear handling of the hair, which is combed over the brow in lanky, striated locks. On the other hand, there is a wholly non-republican softness in the moulding of the flesh . . ." – TOYNBEE, 1965 (B. 39), p. 35.

[109] GROSS, 1940 (B. 55), Nos. 1–5 („*Das früheste Bildnis,*“ p. 124).

[110] BRILLIANT, 1974 (B. 11), p. 214.

[111] Cp. Copenhagen, NCG 543: GROSS, 1940 (B. 55), No. 52, p. 130 & Pl. 3a; POULSEN, 1974 (B. 35:II), 65, No. 35.

old age, and weariness, are posthumous, such as those on the Arch of Beneventum[112]."

Typical of the conquest of time achieved in the finest of Trajan's portraiture is the waxen head found at Ostia[113]. R. BRILLIANT, who has a splendid description of this piece[114], also sees a new classicizing element in Trajanic sculpture, actually originating with the Domitianic style, a Hellenism deriving from neither the baroque of Hellenistic art nor the cool classicism of the fifth century B. C.; instead its source is the intermediate, more elegant late classic style of the fourth and early third centuries[115]. We are dealing, in other words, with an art that is truly eclectic and which, by that very fact, reveals its distance from its sources: Trajanic art looks back at the past with no direct links to any particular elements other than those chosen for clear and specific current purposes.

It follows that this distancing effect removes the subject from direct contact with its audience: portraits of rulers of the second century are remote from us in a way that is not true of their predecessors, even the most grandiose. Trajan, however convincingly homely his visage, does not really reach us as even Augustus had done. Concomitantly, the Emperor is shown more frequently in what we would conceive as apotheosizing guise but which is nonetheless part of a living repertory. While there seems always something furtive about Nero's or Domitian's efforts at self-deification, and while again one feels shared embarrassment with either Claudius or Galba in his apotheosized nudity, Trajan nude is quite unself-conscious[116]! Hadrian carries the matter another step forward, successfully performing the deification of his beloved friend, Antinoüs, and planting portraits of that regrettable youth all over his Empire[117].

Hadrian was in fact clearly convinced of the usefulness of portrait dedications as public relations gestures: he erected in the Forum statues of friends both quick and dead[118]; he rapidly ordered colossal statues of Aelius Verus set up all over the Empire upon the latter's predeceasing him[119]; and he scattered his own image profusely throughout his realm[120]. Here too, the Arch of Beneventum is the only noticeable exception to the uniform age of his extant images – Hadrian in this case is clearly younger than usual[121].

The classicism of Hadrianic art is too well known to require elaboration here[122]; yet this reign is also marked by two innovations which seem on the surface trivial, but which held very large implications: one is technical, the other iconographic. The technical innovation is the drilled eyeball pupil, which replaced the immemorial tradition of leaving the eyeball smooth for the painter's colors. The drilling achieves the effect of a seeing eye through contrast of light and dark alone; but there is more to it than that, since according to R. BRILLIANT, "the drilled pupil . . . symbolizes the revelatory function of the eye as the opening into the soul within . . . Drilling a hole created a spot of darkness, in appearance closely resembling the dark pupil of the eye but in fact a negative, thus beginning that revolutionary process whereby Roman artists could suggest the presence of forms by optical means alone[123]."

---

[112] HANFMANN, 1953 (B. 18), p. 45.

[113] CALZA, 1964 (B. 13), No. 89, 59f. & Pl. LII.

[114] BRILLIANT, 1974 (B. 11), p. 184.

[115] Ibid., p. 249.

[116] Copenhagen, NCG 453a: GROSS, 1940 (B. 55), No. 16, p. 126 & Pl. 1; POULSEN, 1974 (B. 35:II), 63f., No. 34.

[117] Cf. BRECKENRIDGE, 1969 (B. 8), pp. 221f.

[118] Cassius Dio, LXIX.vii.4.

[119] Historia Augusta: Aelius, VII.1; cf. HANNESTAD, 1974 (B. 58).

[120] Pausanias, I.iii.2; I.xviii.6; I.xxiv.7; V.xii.6; VIII.xix.1; etc.

[121] Cf. WEGNER, 1956 (B. 56), Pl. 1.

[122] Cf. esp. J. M. C. TOYNBEE, The Hadrianic School: A Chapter in the History of Greek Art (Cambridge 1934).

The other innovation is the beard, an adornment unfamiliar in Rome since the early Republic, and relatively strange even in Greece during the immediately preceding period (Pl. XI). Presumably Hadrian's beard was grown for compelling personal reasons – to cover a blemished skin[124]; yet its introduction began almost an exact century of bearded emperors, down through the Severan Dynasty. It does not seem accidental that the beard was introduced into the imperial iconography precisely at this time when the emperors were withdrawing from immediacy. The beard does have a sort of generalizing effect on physiognomies, especially when it is a novelty; it imposes uniformity on varied countenances. This is why it is so useful a disguise, since individualizing traits are less apparent than the general resemblance that one beard will have for another of the same cut. Hence Hadrian's image automatically appears more generalized than that of Trajan, idealized though the latter might well have been[125].

2. The Antonines

In Greek art of the classical period, the bearded man of mature but not advanced years was likely to be a successful military leader such as Miltiades; hence he was likely to be a political chieftain as well, as in the case of Pericles or Philip of Macedon[126]. Still, the image of the bearded man was preeminently that of the intellectual in the heritage of Hellenism, and this is increasingly the interpretation placed upon the form as Hadrian's successors carry on his iconographic precedent (Pl. XII). "If we view these interpretations of the imperial personalities without remembrance of their historic deeds, we perceive a striking resemblance in their basic tenor. The importance of specific elements of physical appearance is reduced. The emperors are shown as moral, philosophic thinkers, symbols of benign dignity and thoughtful tranquillity without much reference to any specific tensions or conflicts arising out of unique personal experience[127]."

---

[123] BRILLIANT, 1974 (B. 11), p. 250.

[124] Historia Augusta: Hadrian, XXVI.1.

[125] Cf. BRECKENRIDGE, 1969 (B. 8), p. 220.

[126] Ibid., Figs. 43, 45, 58–9.

[127] HANFMANN, 1953 (B. 18), 45f.

Technical means accentuated this development, as the ever increasing use of the drill leads to the surrounding of the subject's face with growing masses of ringlets that subordinate everything else in the image to their own rich patterns.

> "Among popular adaptations of the Flavian female hair-style [in which the technique first bursts forth at full force], the drill seems to have been freed from its primary task of cutting stone in order to carve forms into desired shapes and converted into a device for making holes . . . Such free use of the drill destroys both the material density of the surface and the substance of the forms beneath[128]."

It also, like the beard, tends to minimize the distinctions between individual members of a class, as exemplified by J. M. C. TOYNBEE's enumeration of the means by which one Antonine ruler may be distinguished from another: "Antoninus Pius can be generally identified by a triangle of hair growing low above the centre of the brow, Marcus Aurelius by his long, thin face, Lucius Verus by his mop-like wig of hair[129]." More than that, the last two personages seem in their portraits to reverse the characterizations given of them by the historians G. M. A. HANFMANN remarked on "an extraordinary discrepancy between the personality of Lucius Verus as it emerges from the *Historia Augusta* and as it appears in most of his portraits[130]." Marcus Aurelius gives no clue in his portraiture to the vivid inner life of the mind which presumably occupied his waking hours; he appears no more than a foppish clothes-horse[131]. The mask-portrait seems to have returned to vogue (Pl. XIII).

Another element must be noticed in the portraiture of Marcus: once again we are given the opportunity to see an emperor age. In the first place because of his early adoption into the imperial family, we have of him, for the first time since Nero, images which trace his growth from boyhood to disillusioned old age[132]. Yet this cannot be a mere historical accident; this reign frames a major shift in the character of Roman art much broader than portraiture alone, a shift whose full nature and implications are only now being adequately explored[133]. Once revived, the practice of depicting the ruler at various stages of development became normal practice, as did the custom of hereditary succession, in the case of Marcus Aurelius' son, Commodus[134].

Commodus of course constitutes decisive negative proof of the wisdom of the adoptive system of inheritance practiced by the Good Emperors from Nerva

---

[128] BRILLIANT, 1974 (B. 11), p. 250.

[129] TOYNBEE, 1965 (B. 39), p. 37.

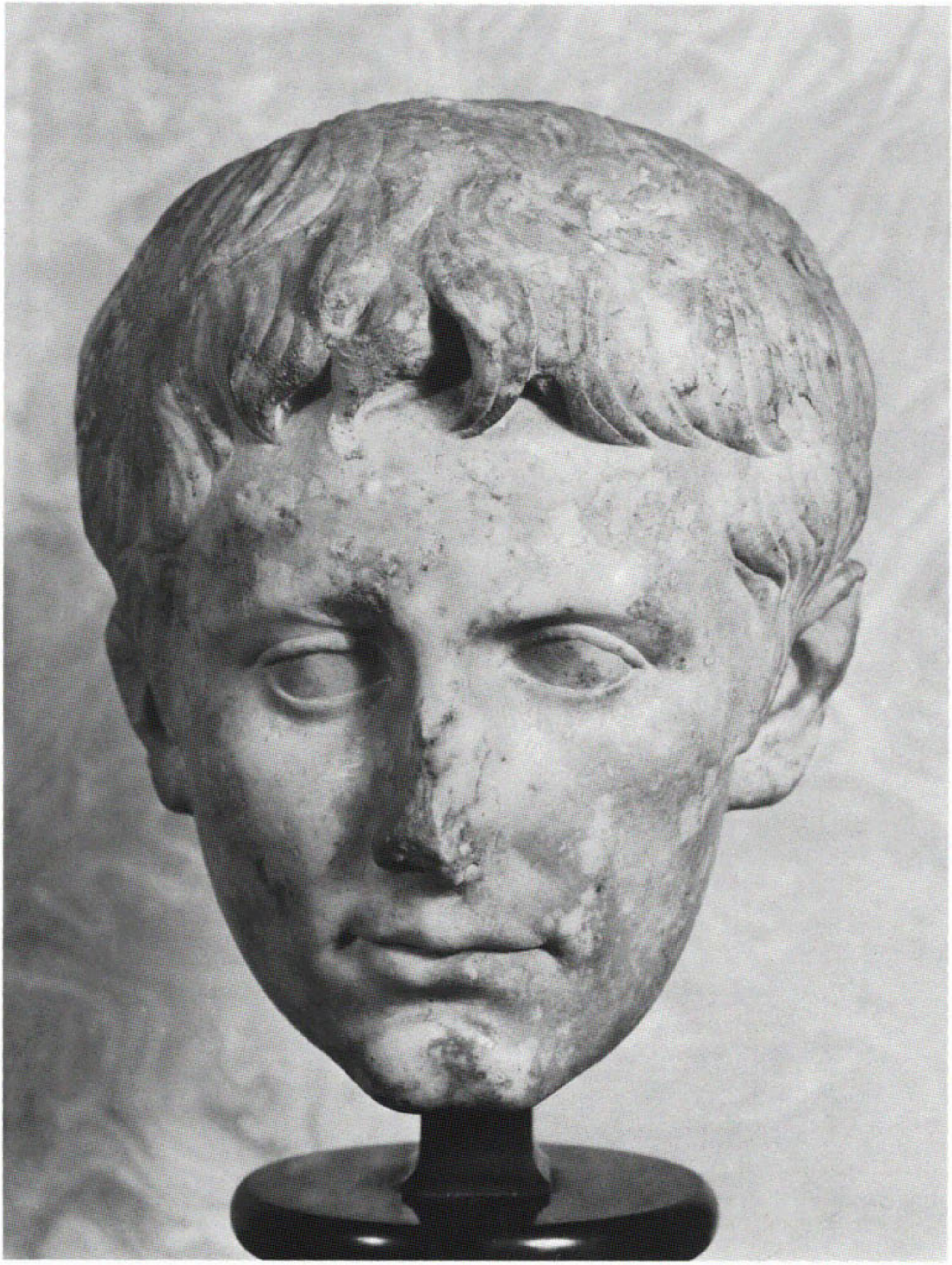
[130] HANFMANN, 1953 (B. 18), 46; in note 3 H. points out that the account of Lucius given in his Vita may have been a calumny written to make an artificial contrast to that of Marcus. On the reliability of the later Augustan Histories, cf. note 157 below; in general, A. BIRLEY, Lives of the Later Caesars, Harmondsworth 1976, 13–18.

[131] Cf. WEGNER, 1939 (B. 59), Pl. 19–21.

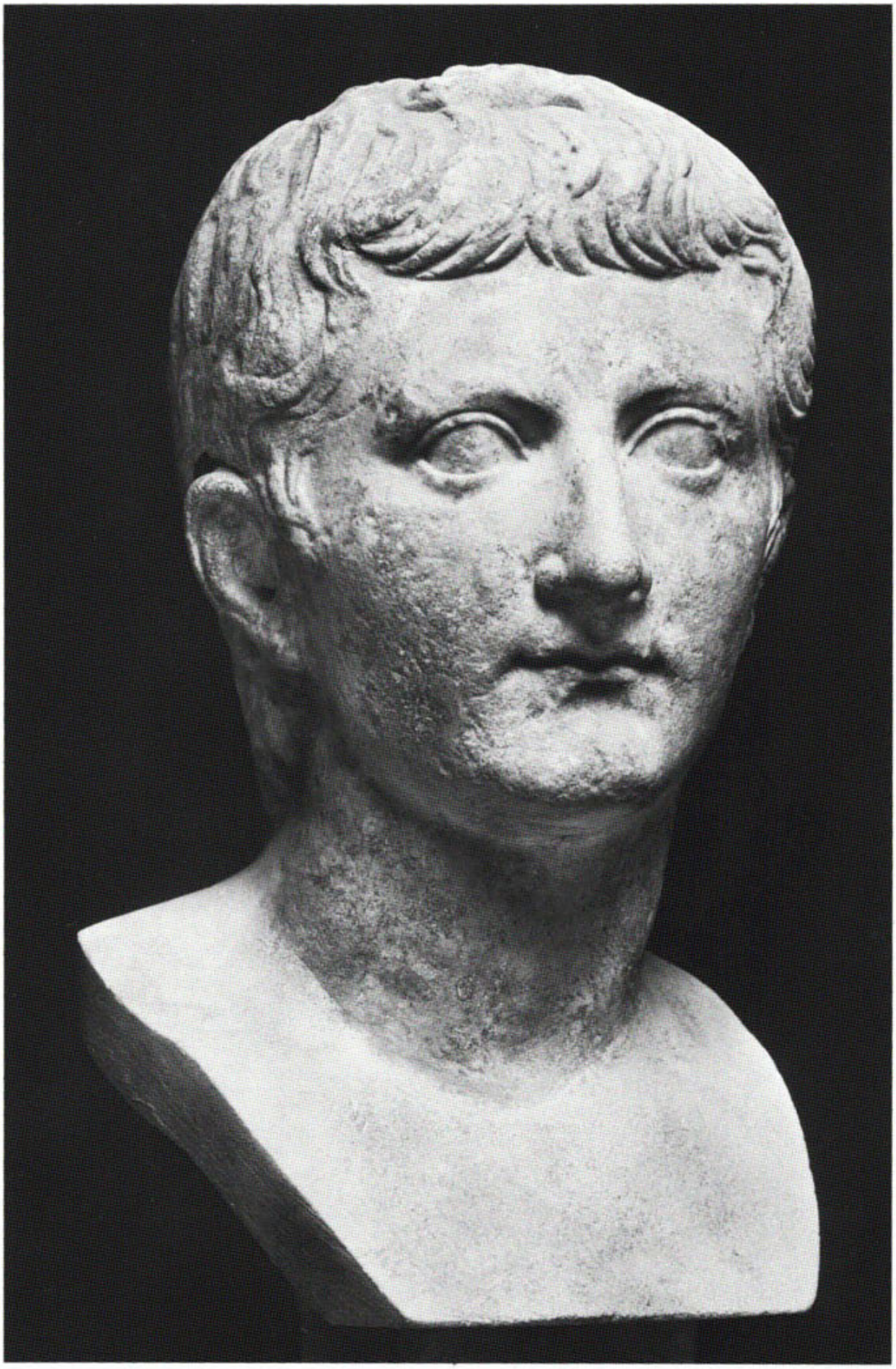
[132] BRILLIANT, 1974 (B. 11), pp. 178–80; WEGNER, 1939 (B. 59), Pl. 14–18 (youthful); 19–21 (mature); 24–33 (aging, esp. 28f.)

[133] BRILLIANT, 1974 (B. 11), pp. 253ff.

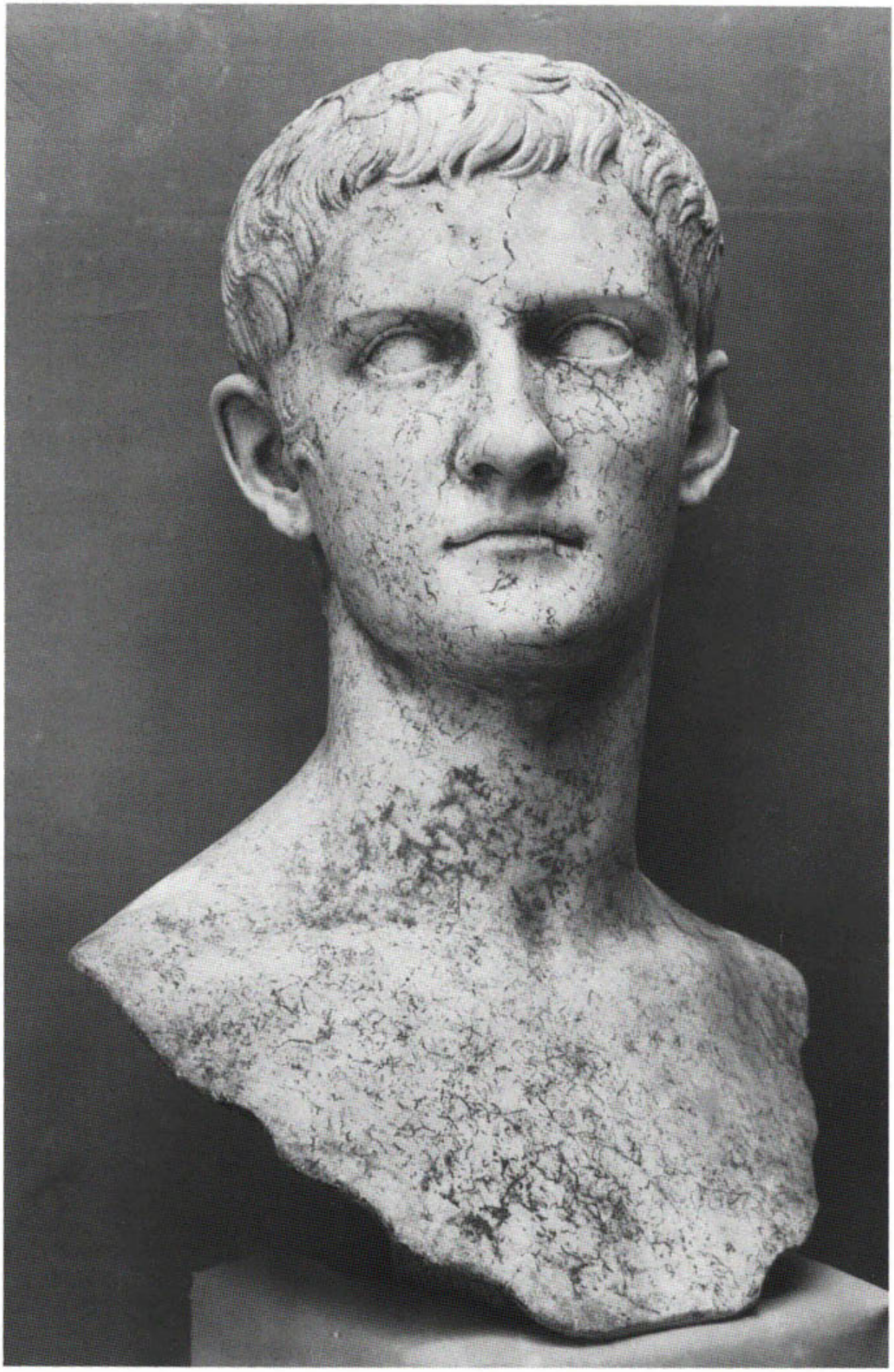
[134] WEGNER, 1939 (B. 59), Pl. 48–9 (boy); 50–1 (youth); 52–6 (adult).



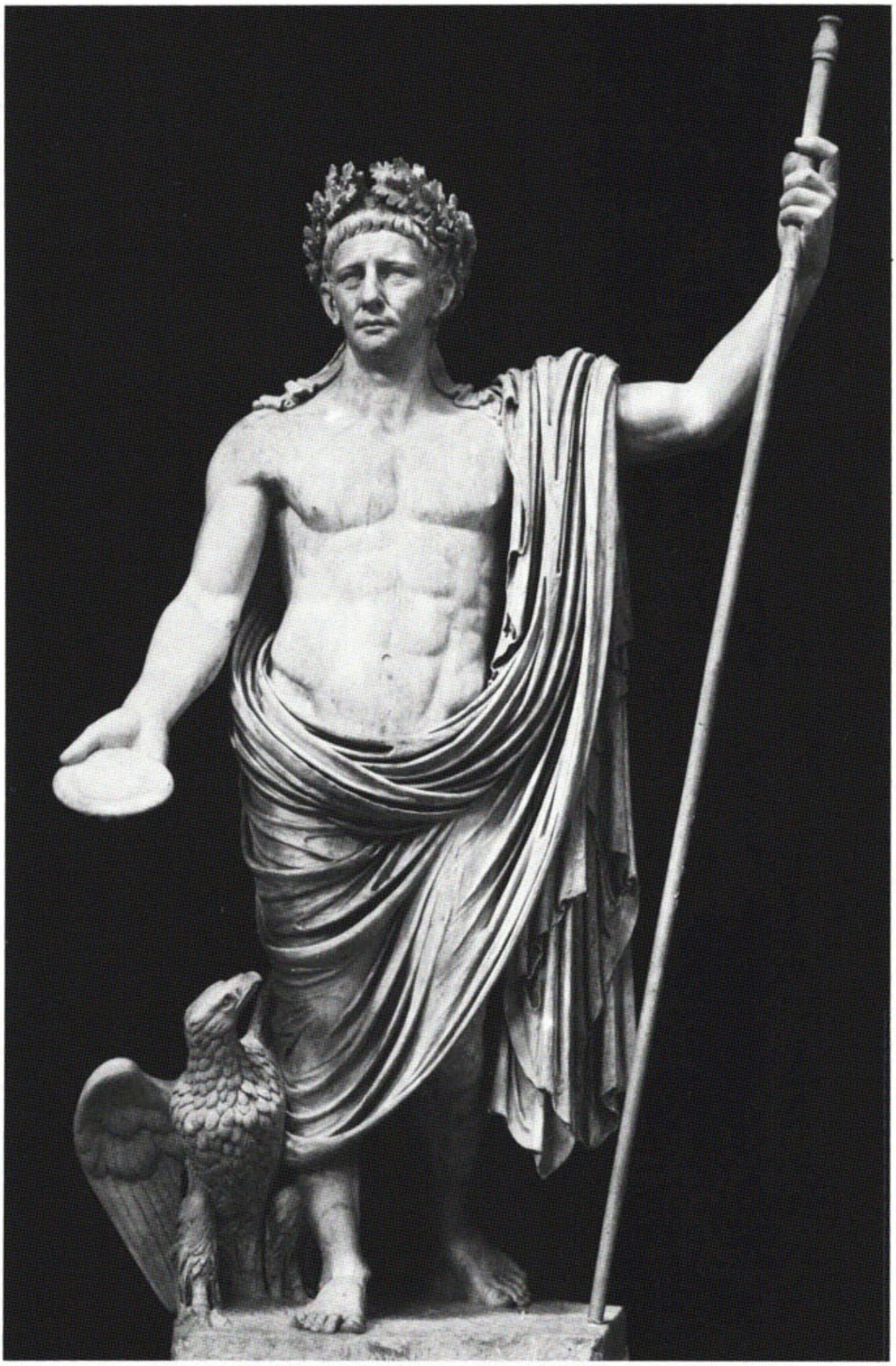
Augustus. New York



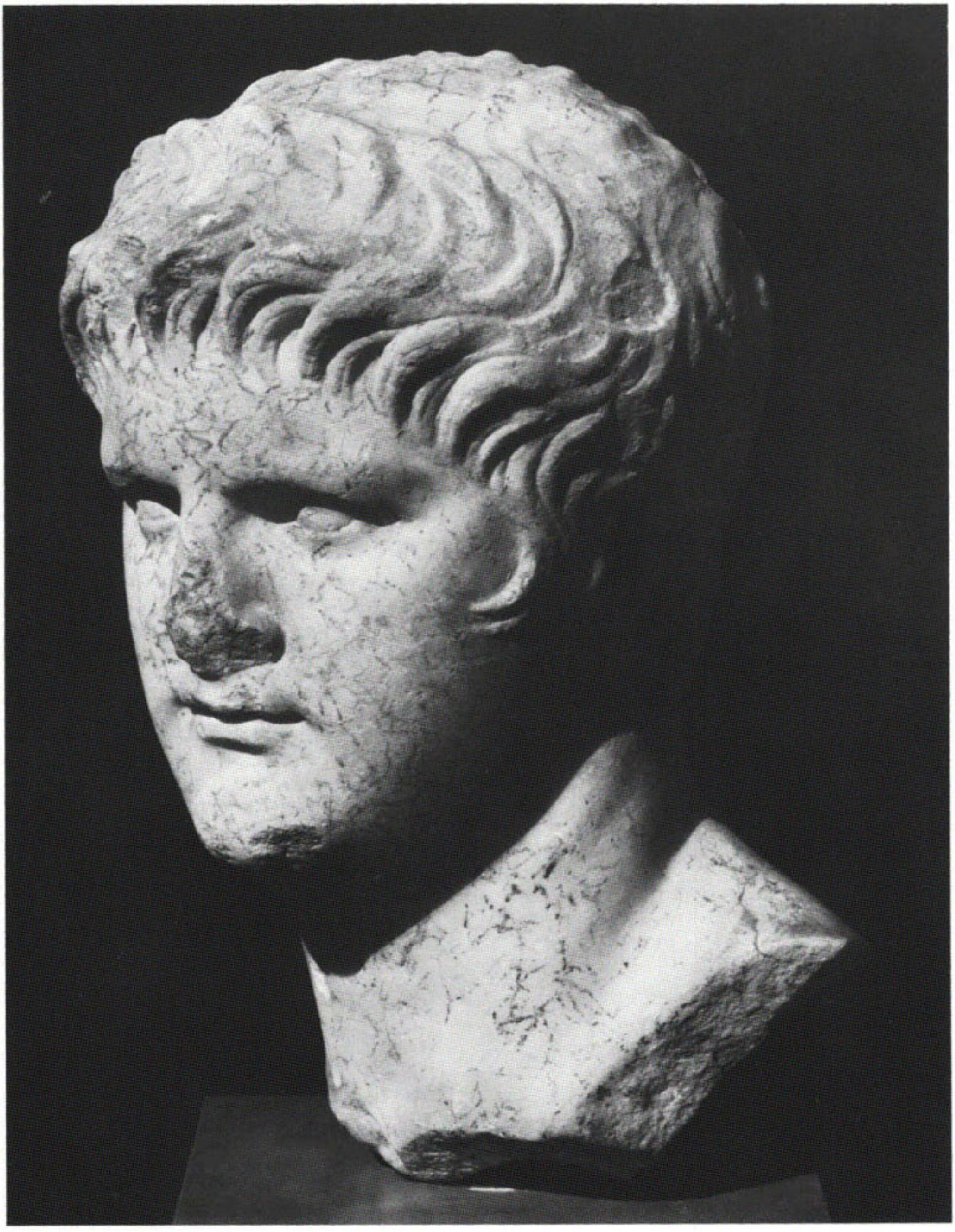
Tiberius. Vatican



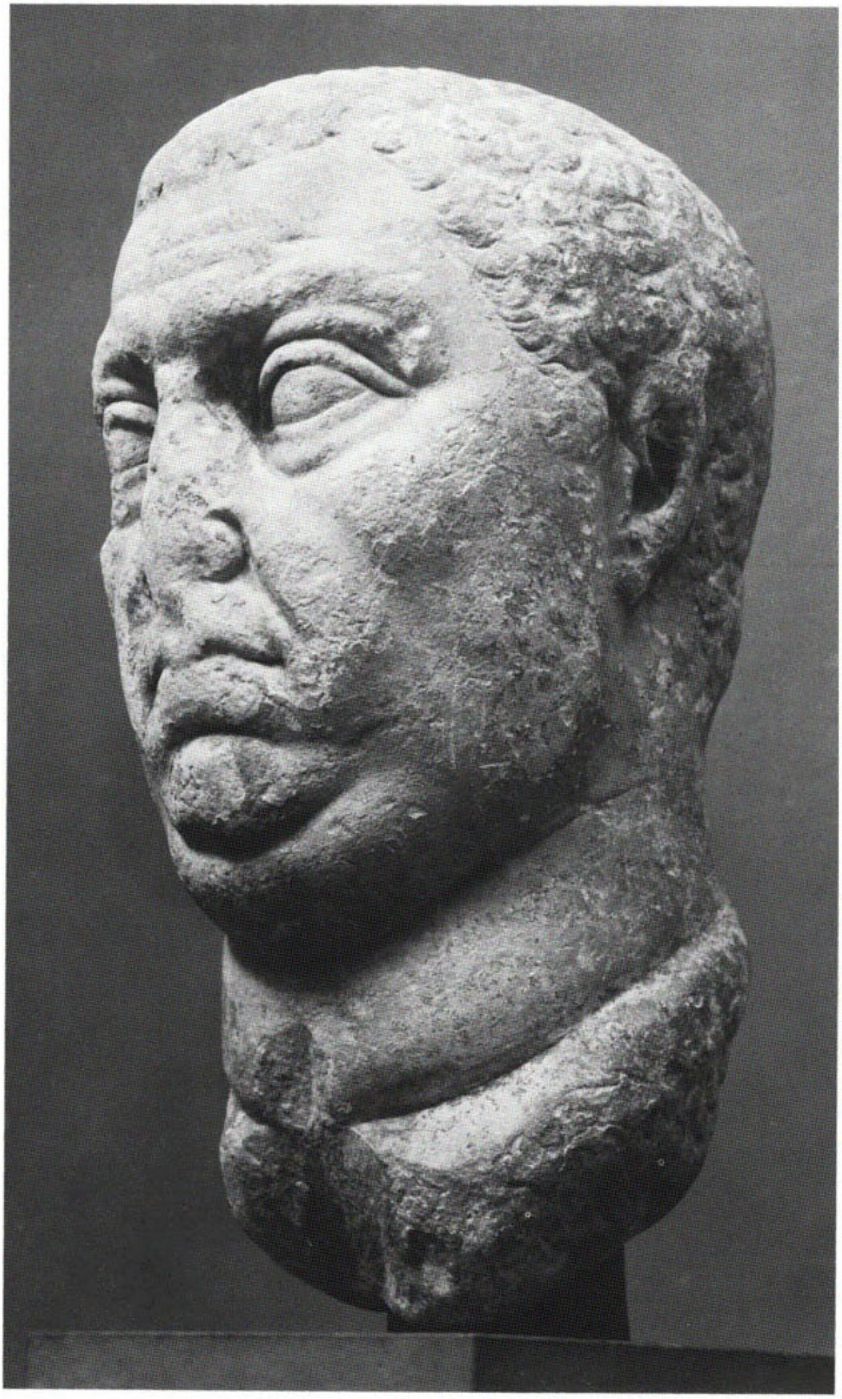
Caligula. New York



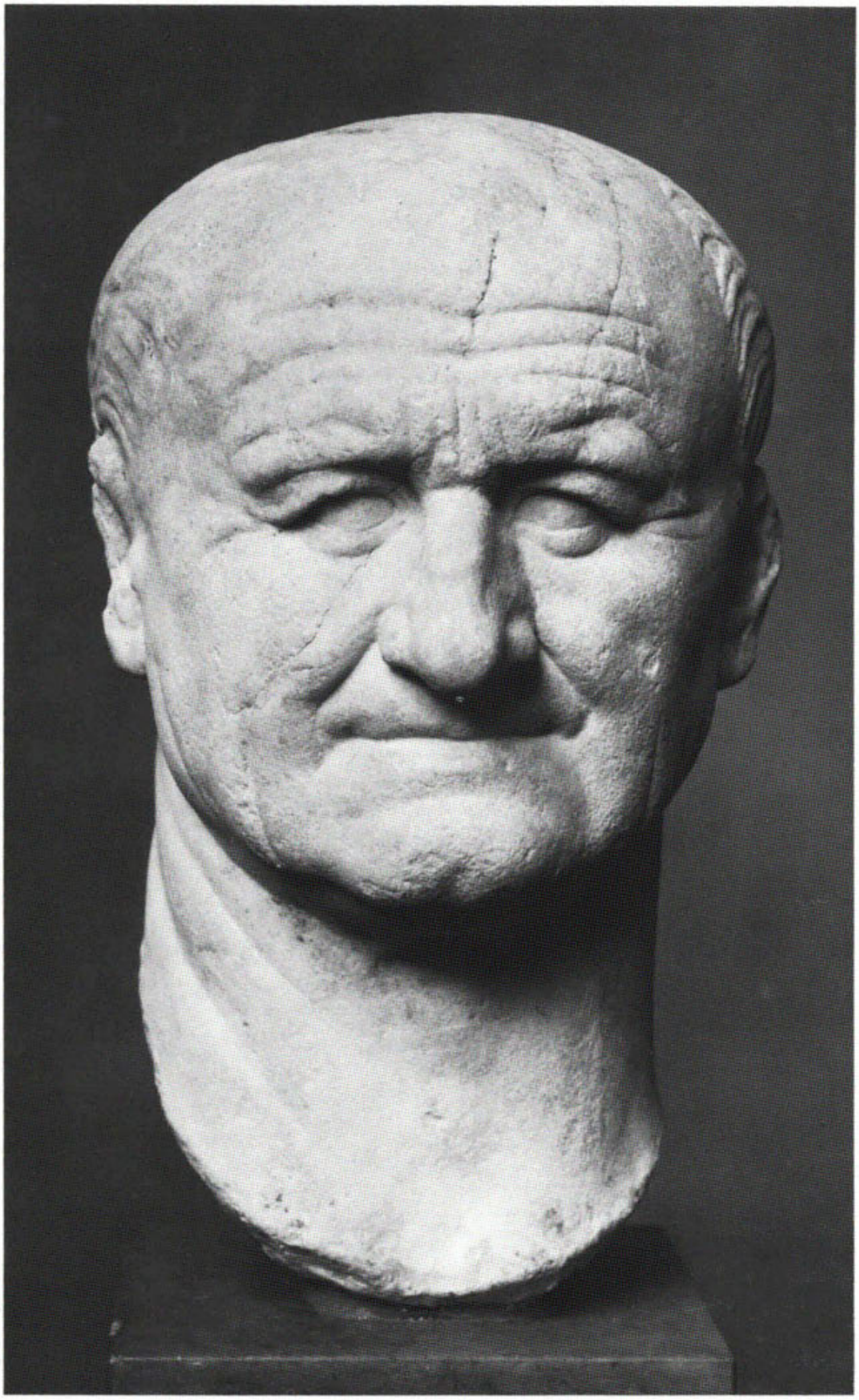
Claudius. Vatican



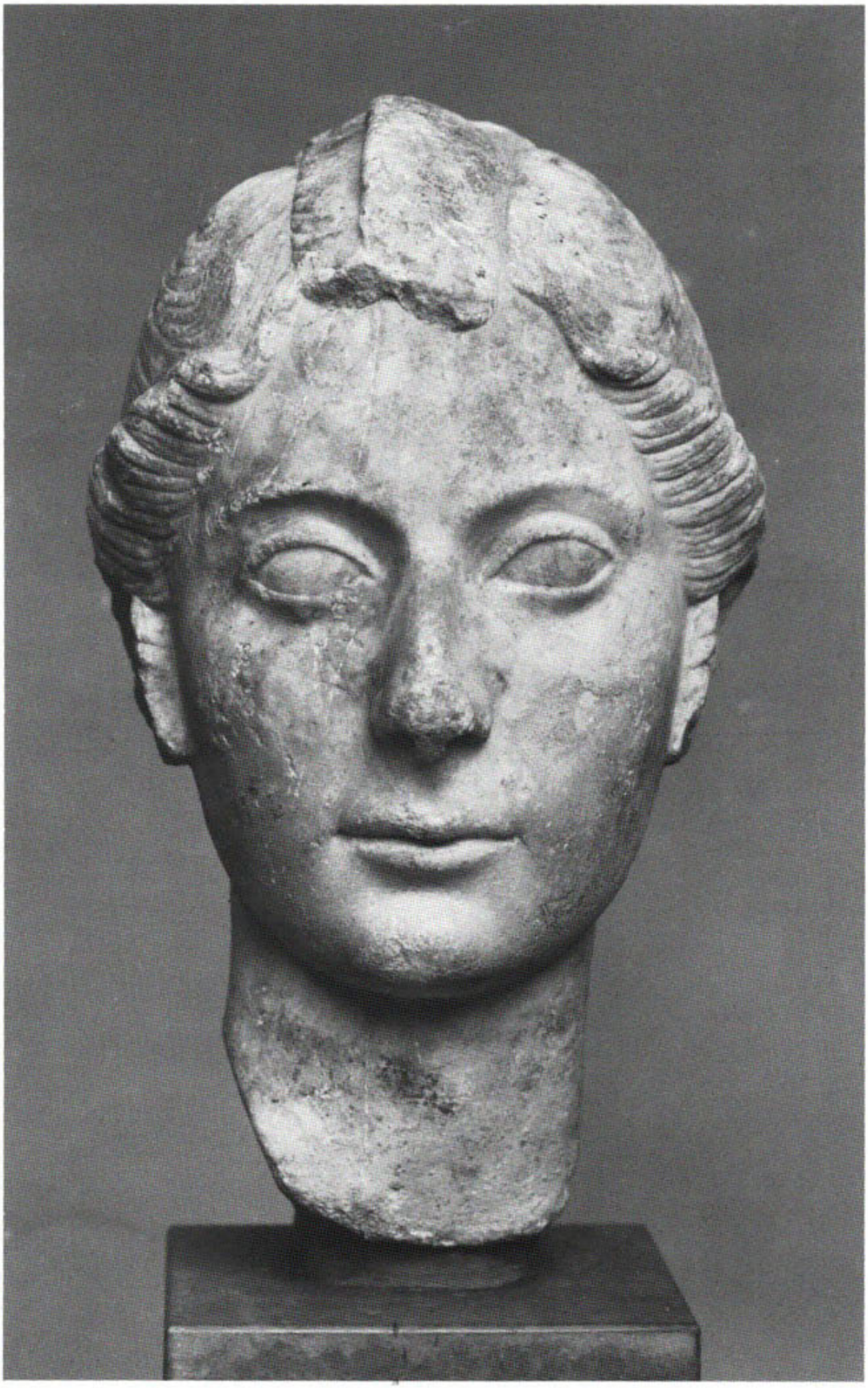
Nero. Worcester



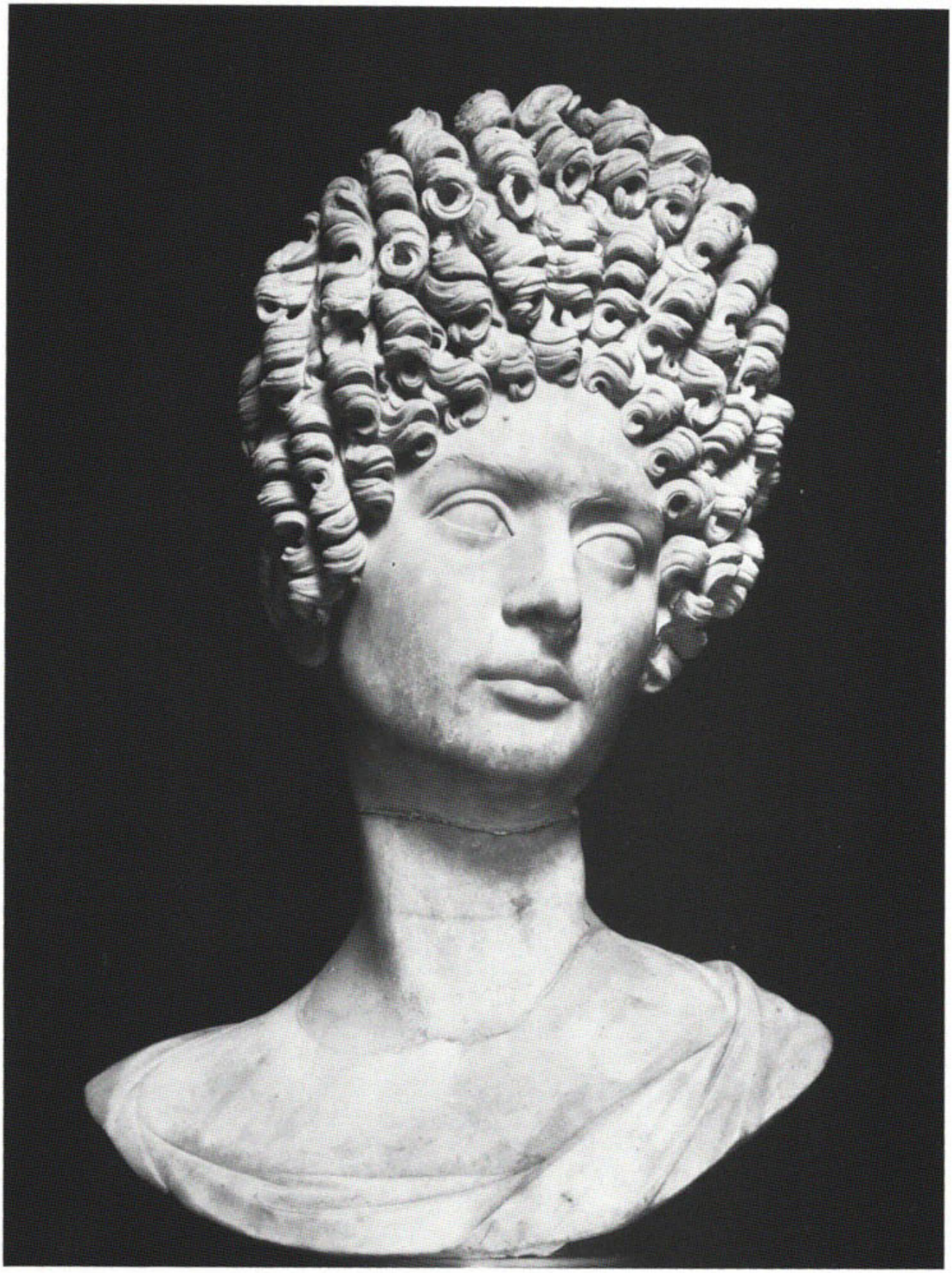
Vitellius. Copenhagen



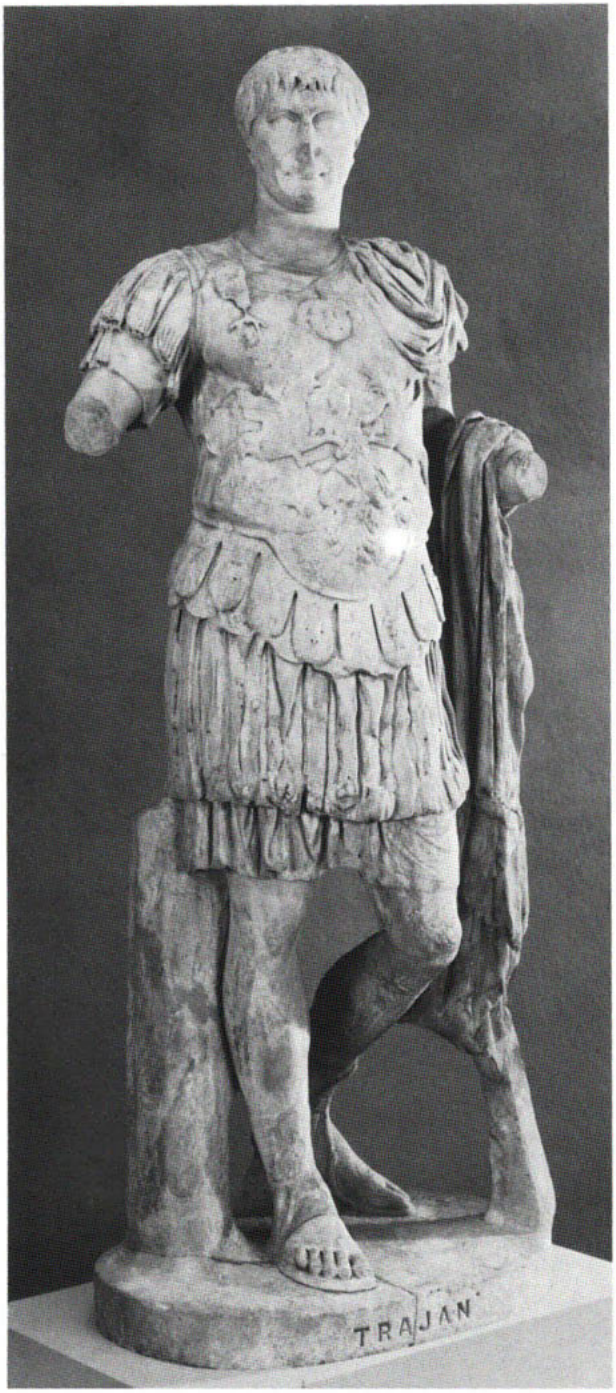
Vespasian. Copenhagen



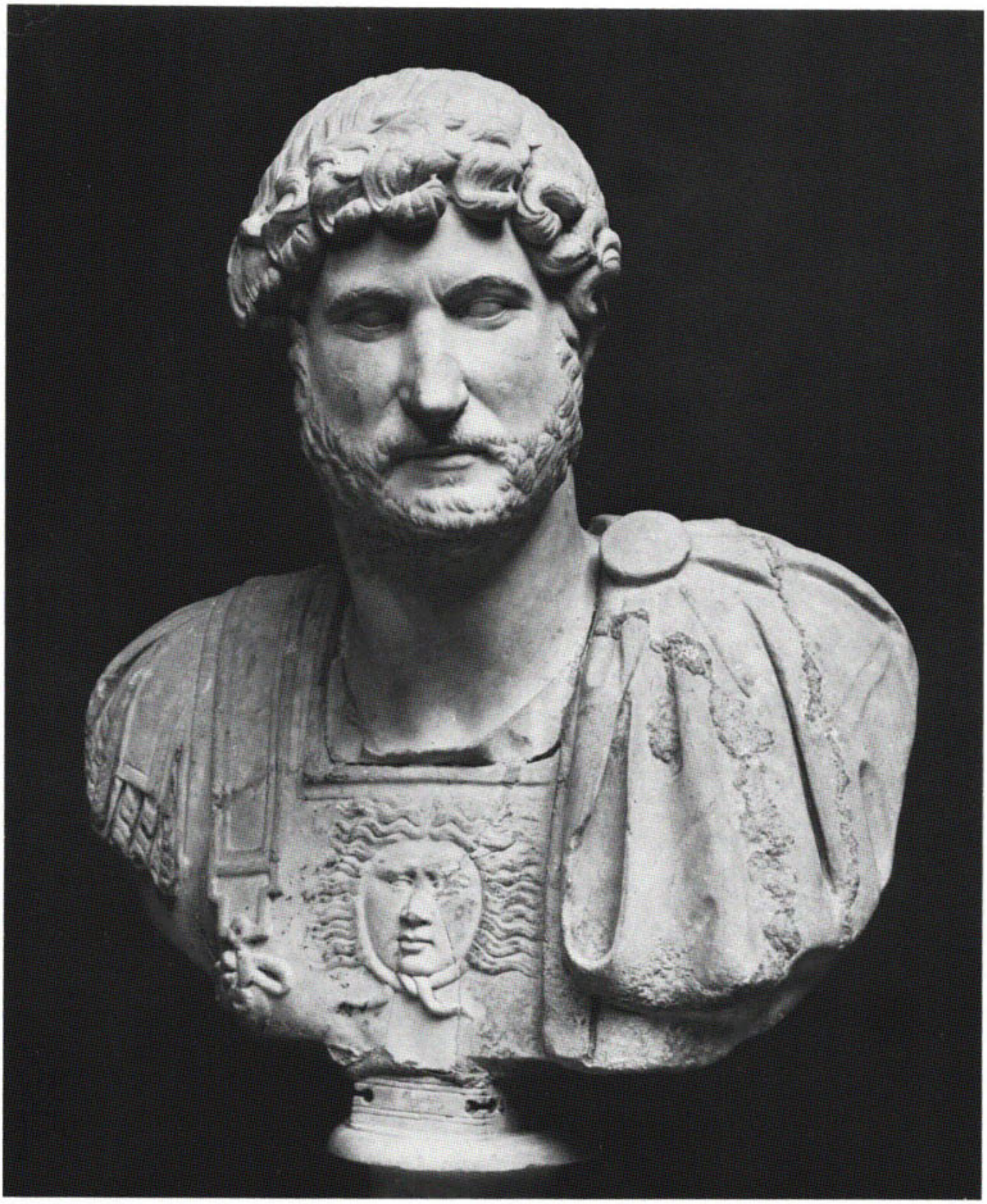
Julia. Copenhagen



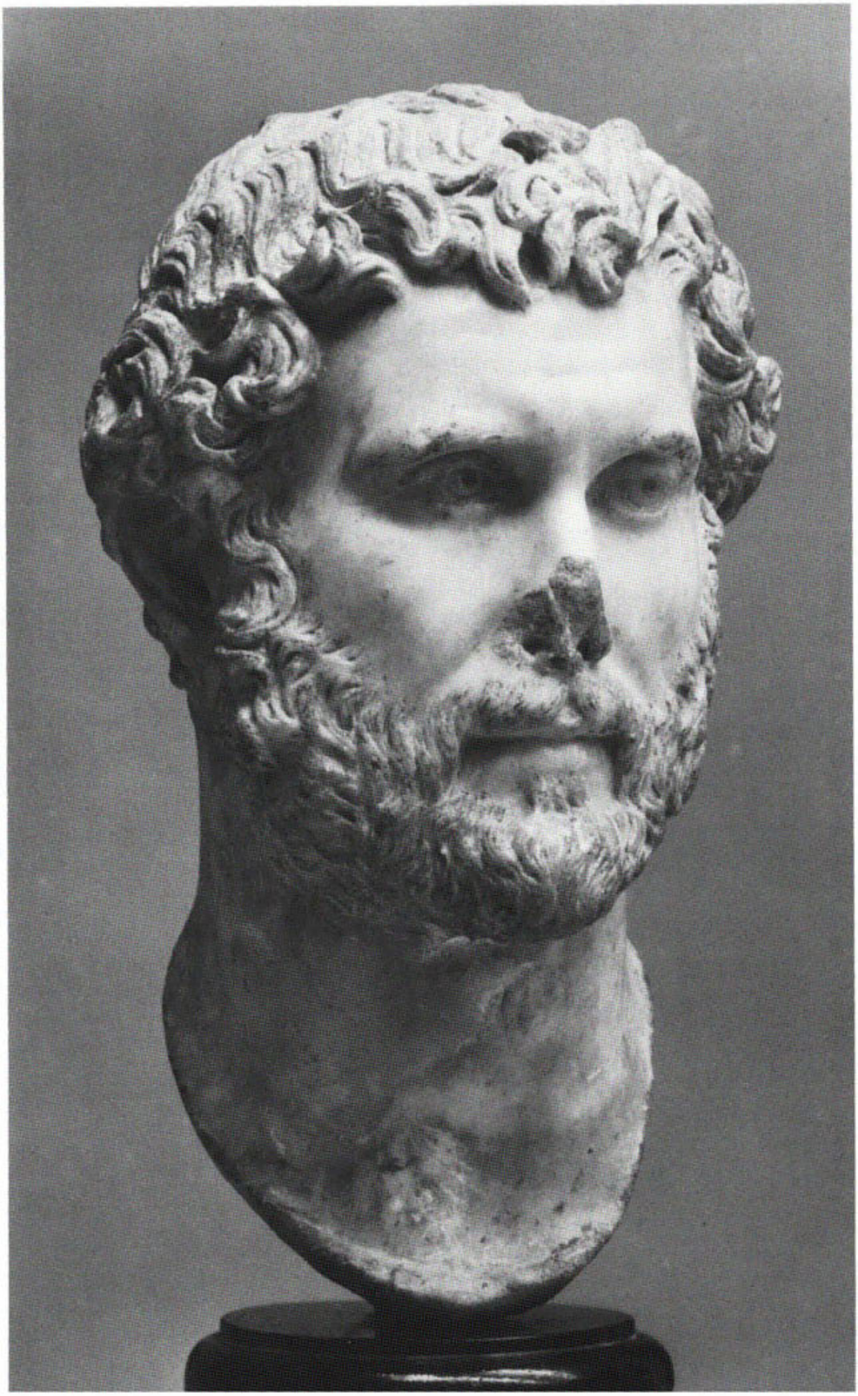
Julia Titi (?). Rome



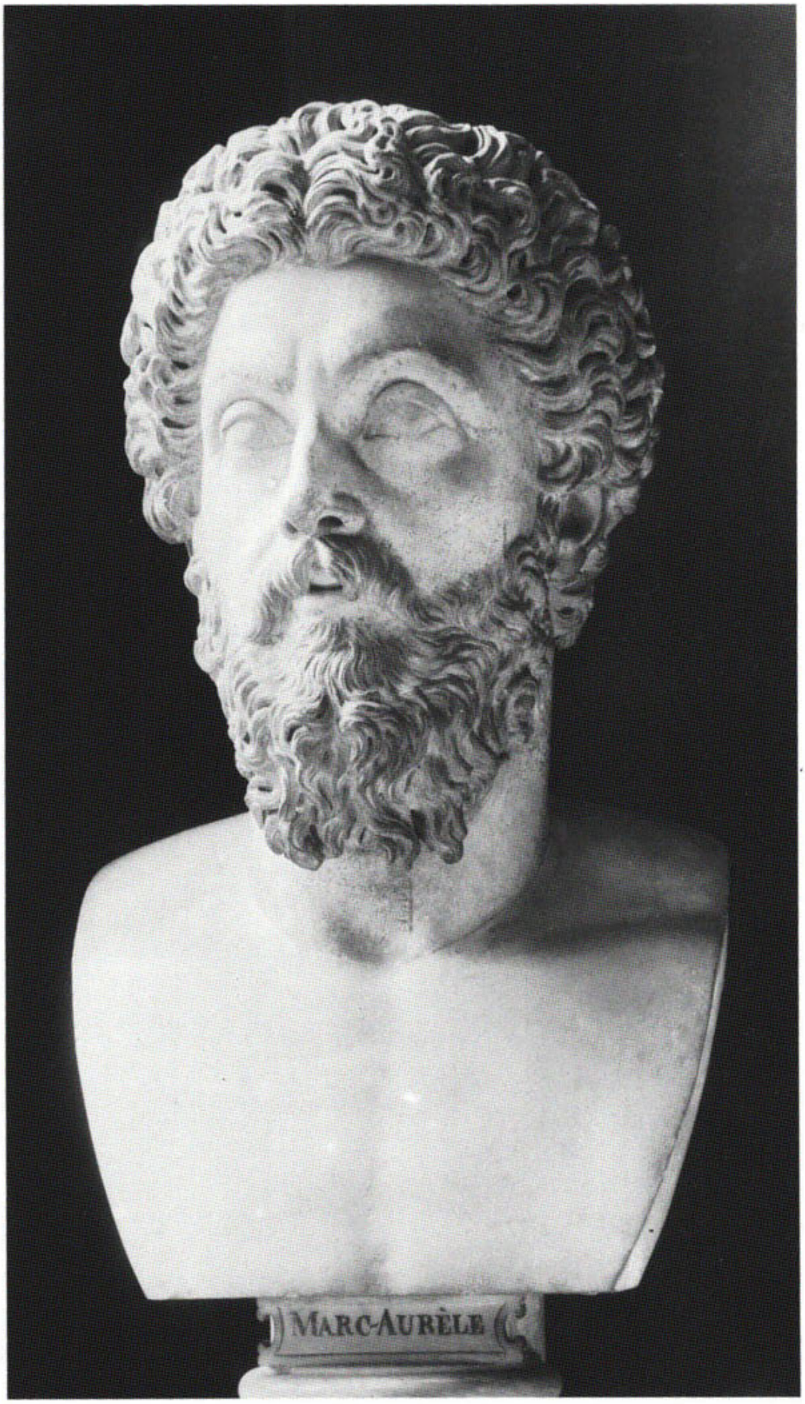
Trajan. Cambridge



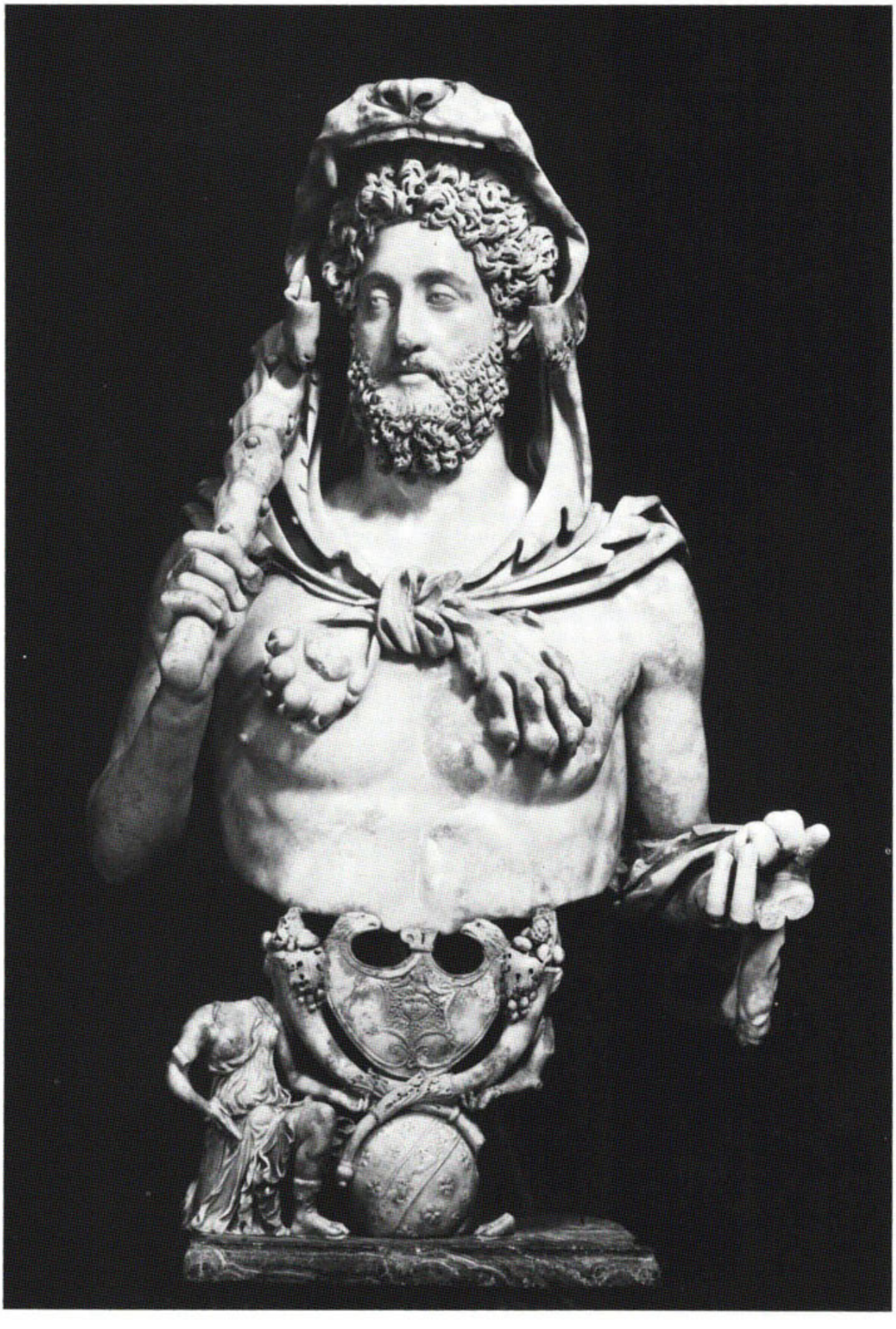
Hadrian. Rome



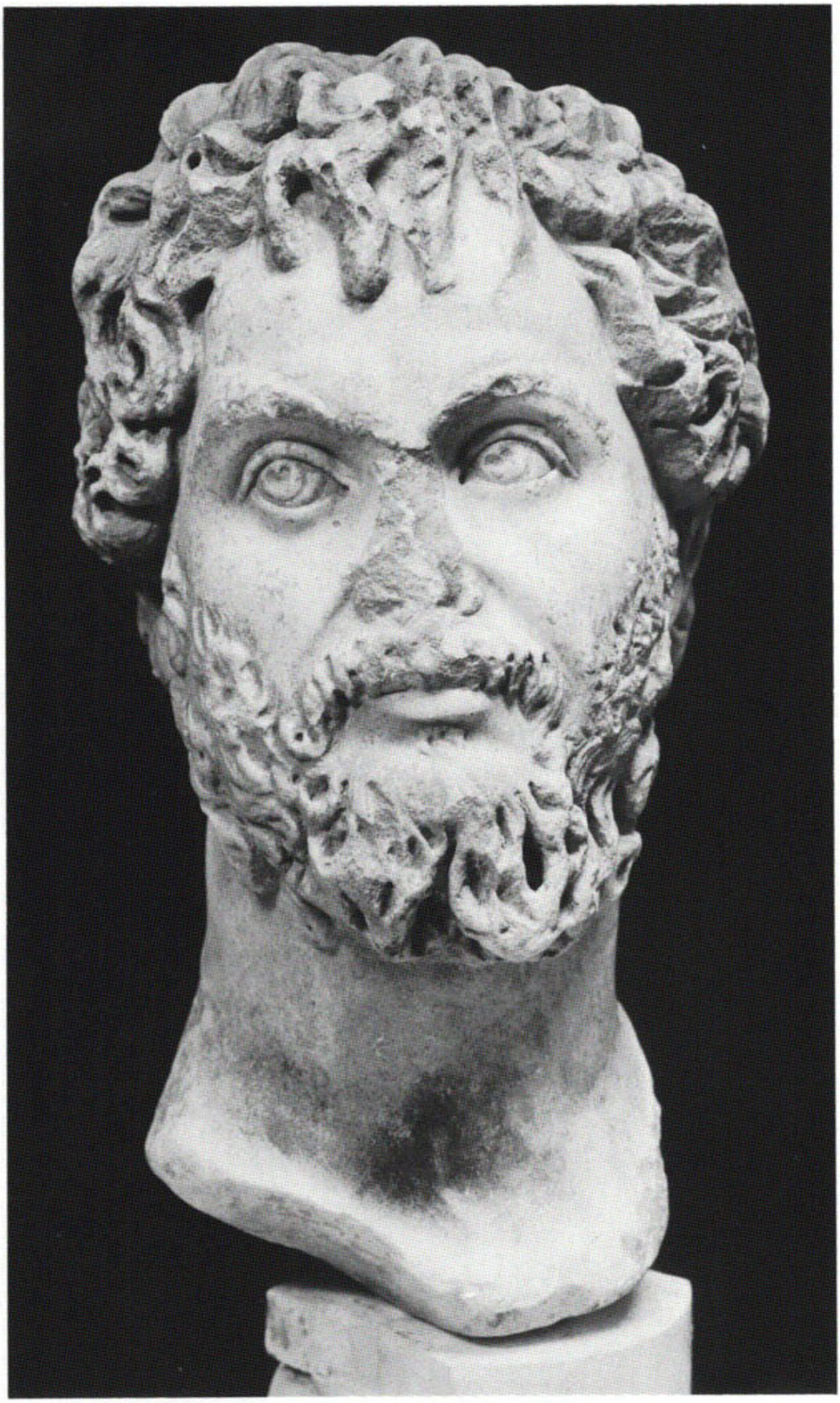
Antoninus Pius. Brunswick


MARC-AURÈLE

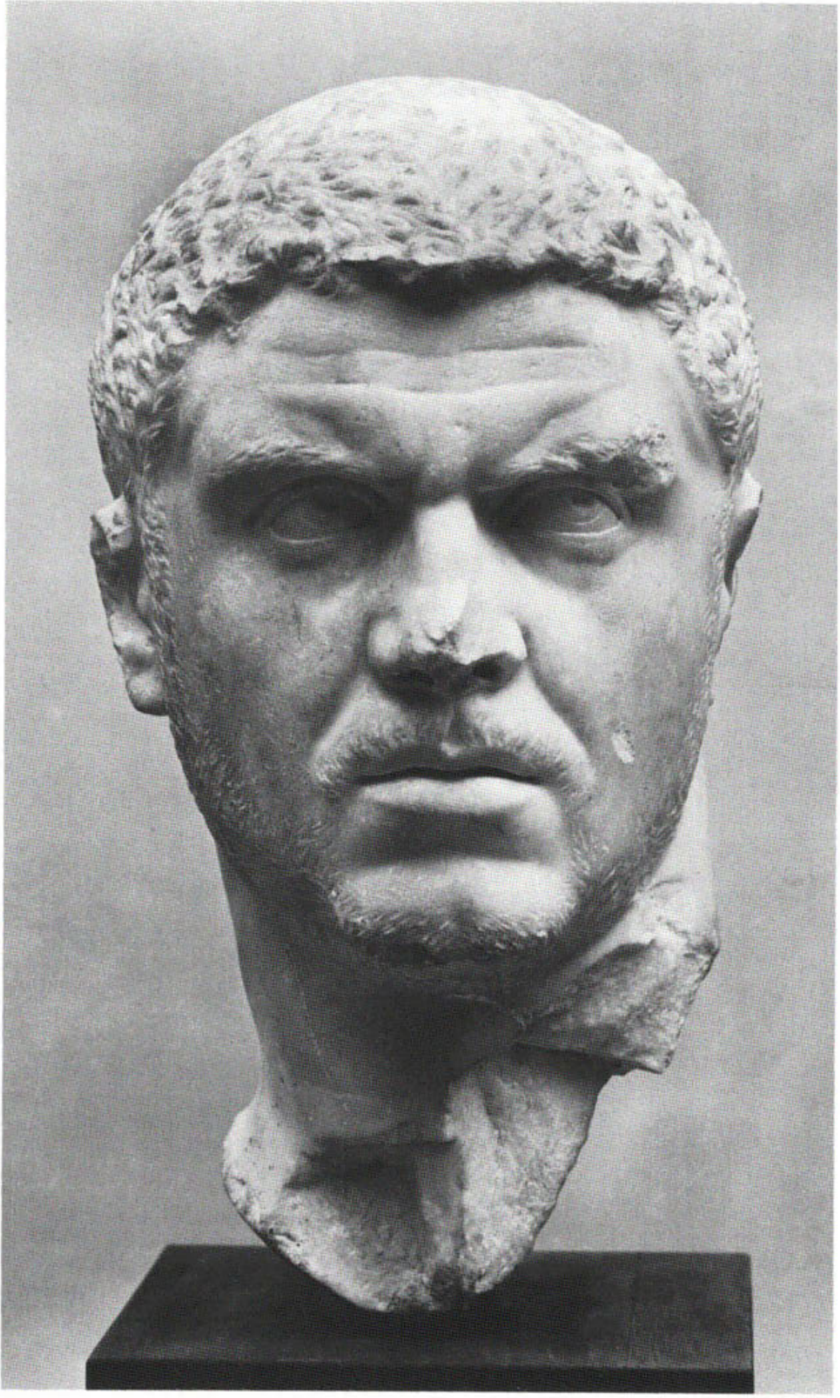
Marcus Aurelius. Paris



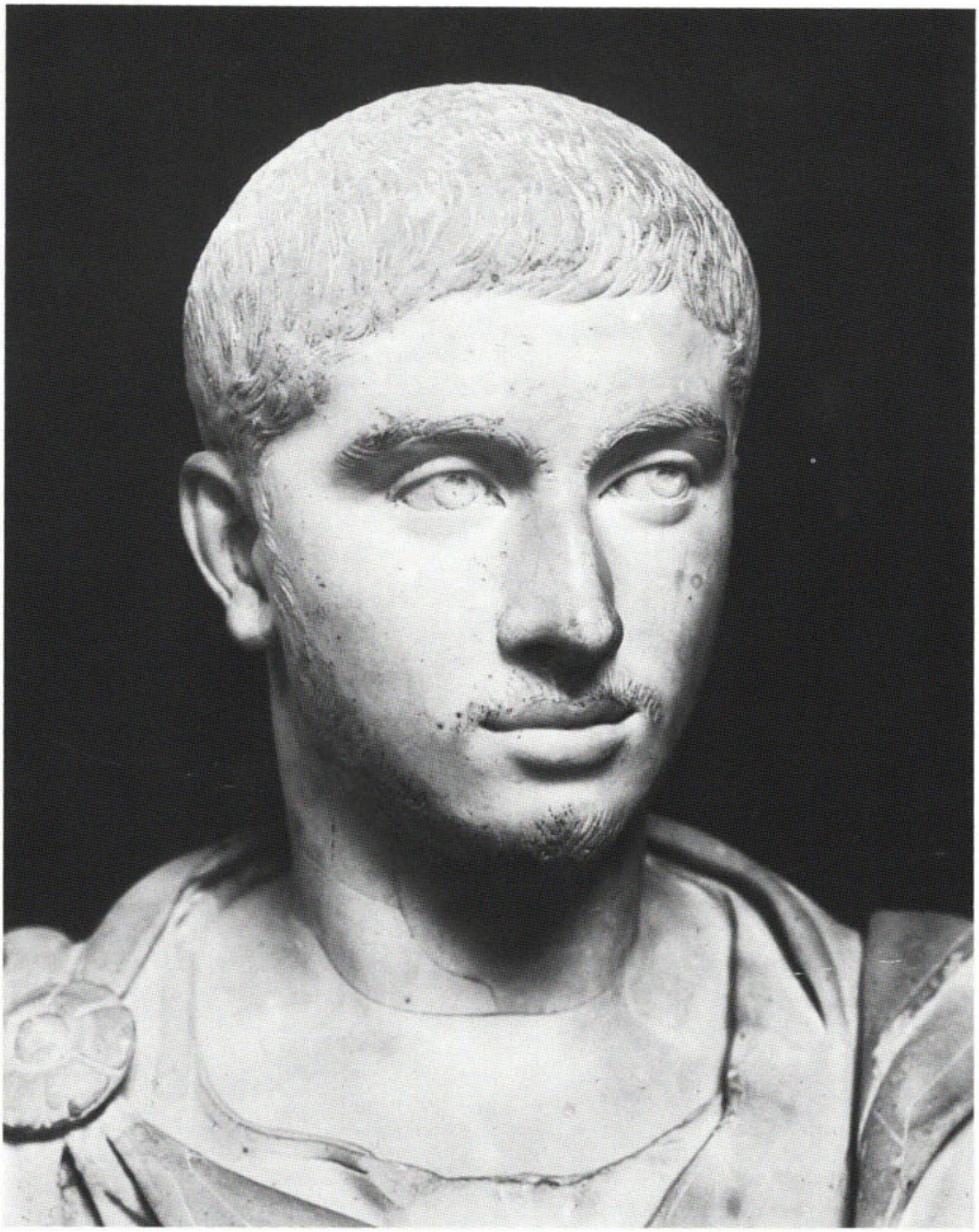
Commodus. Rome



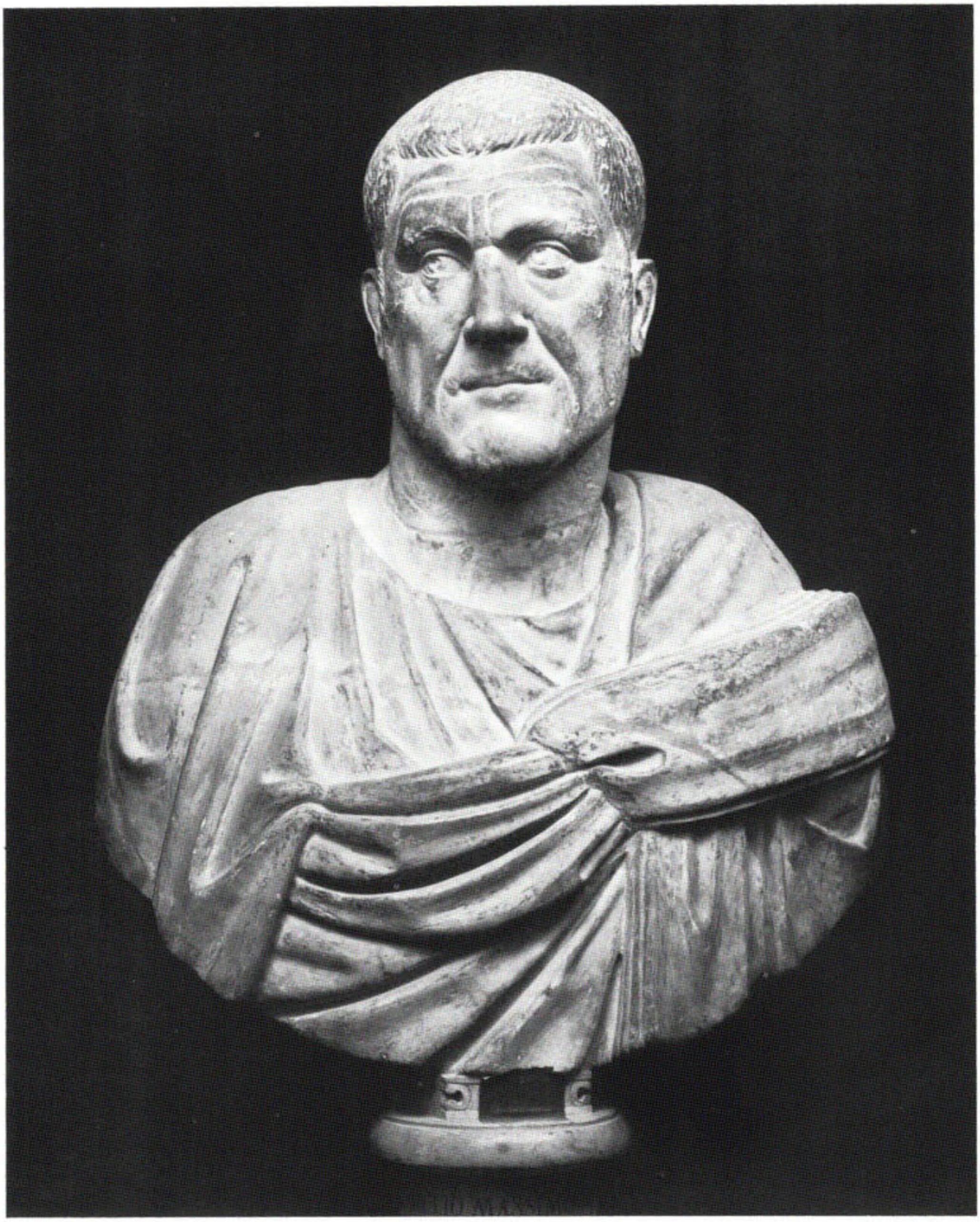
Septimius Severus. Boston



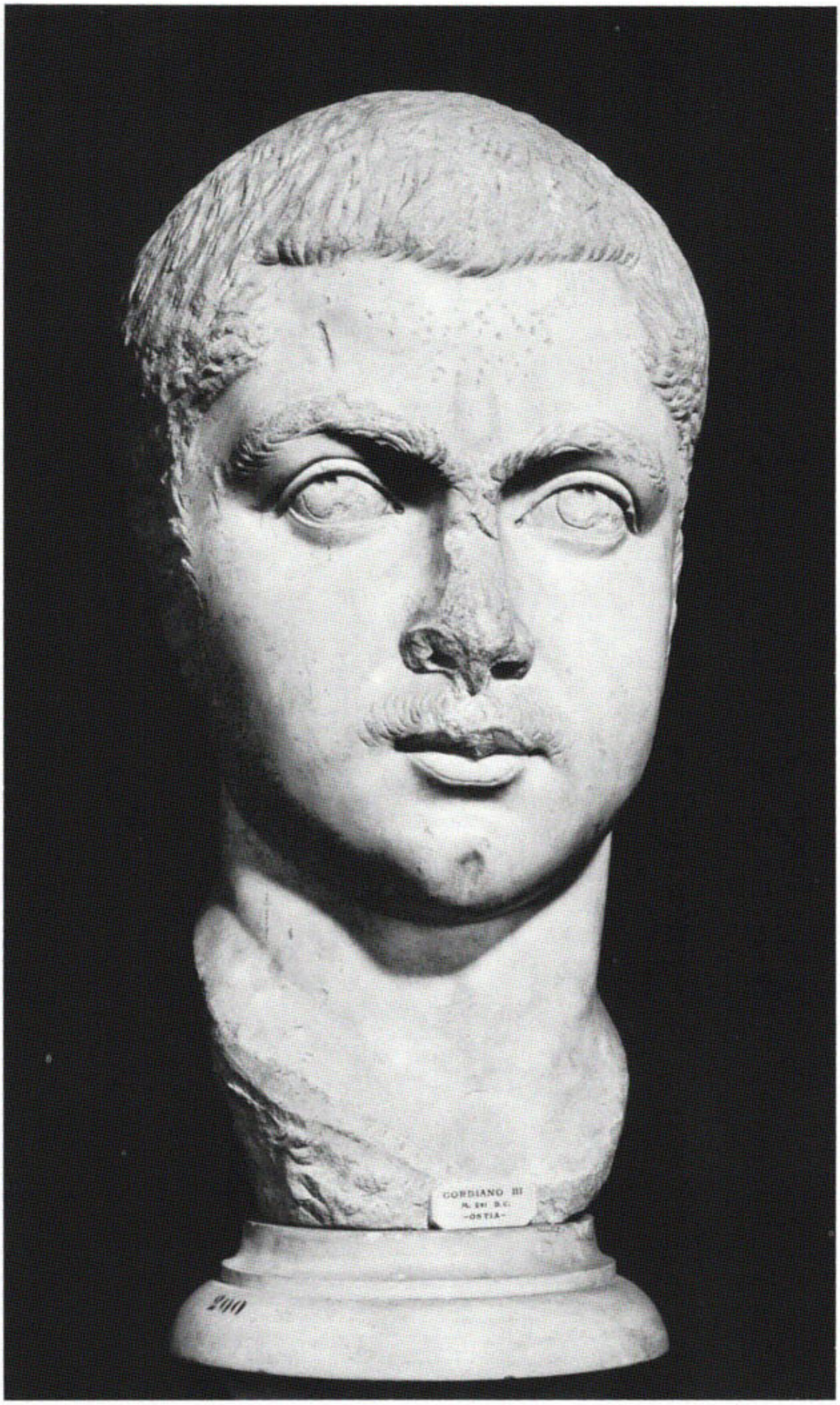
Caracalla. New York



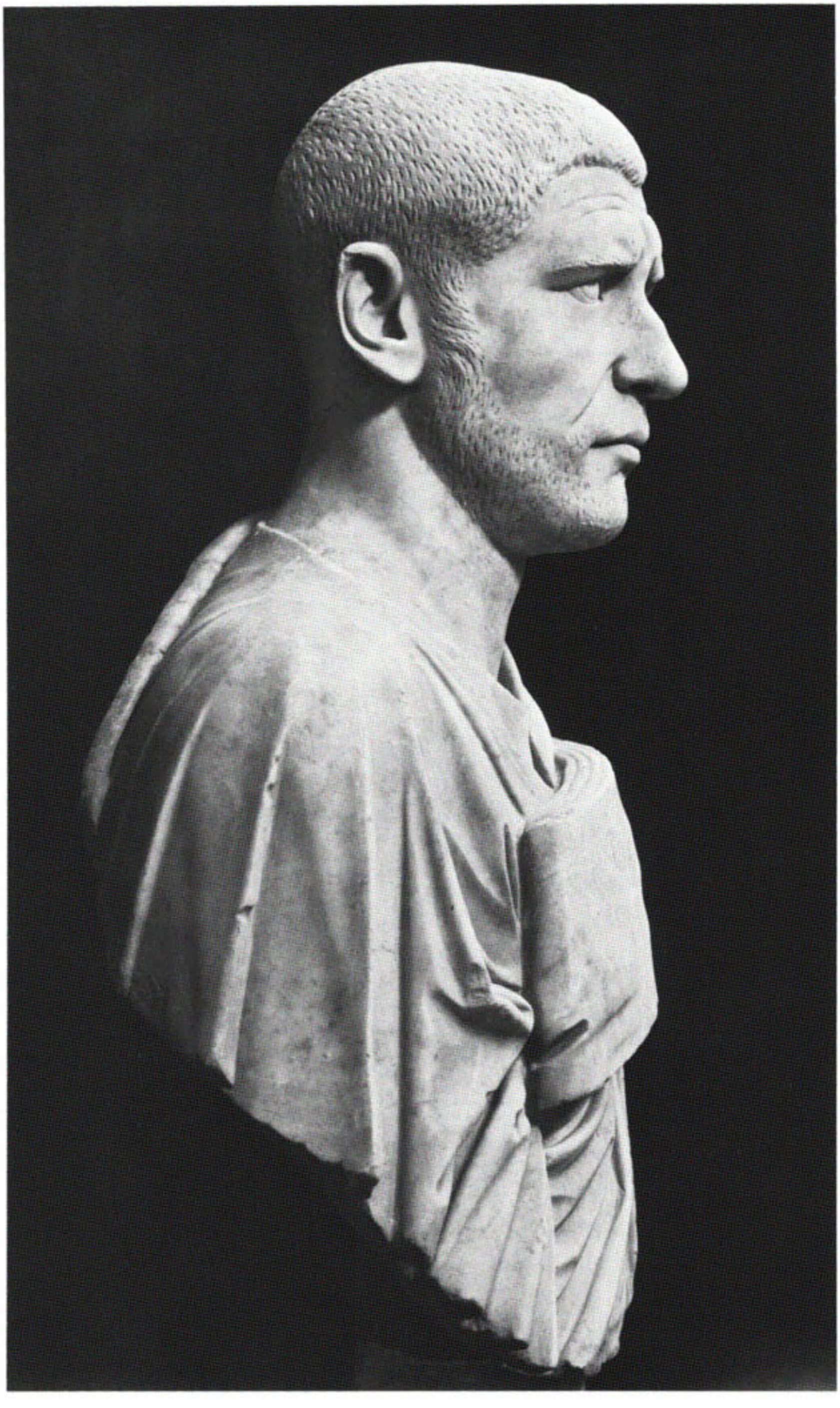
Alexander Severus. Rome



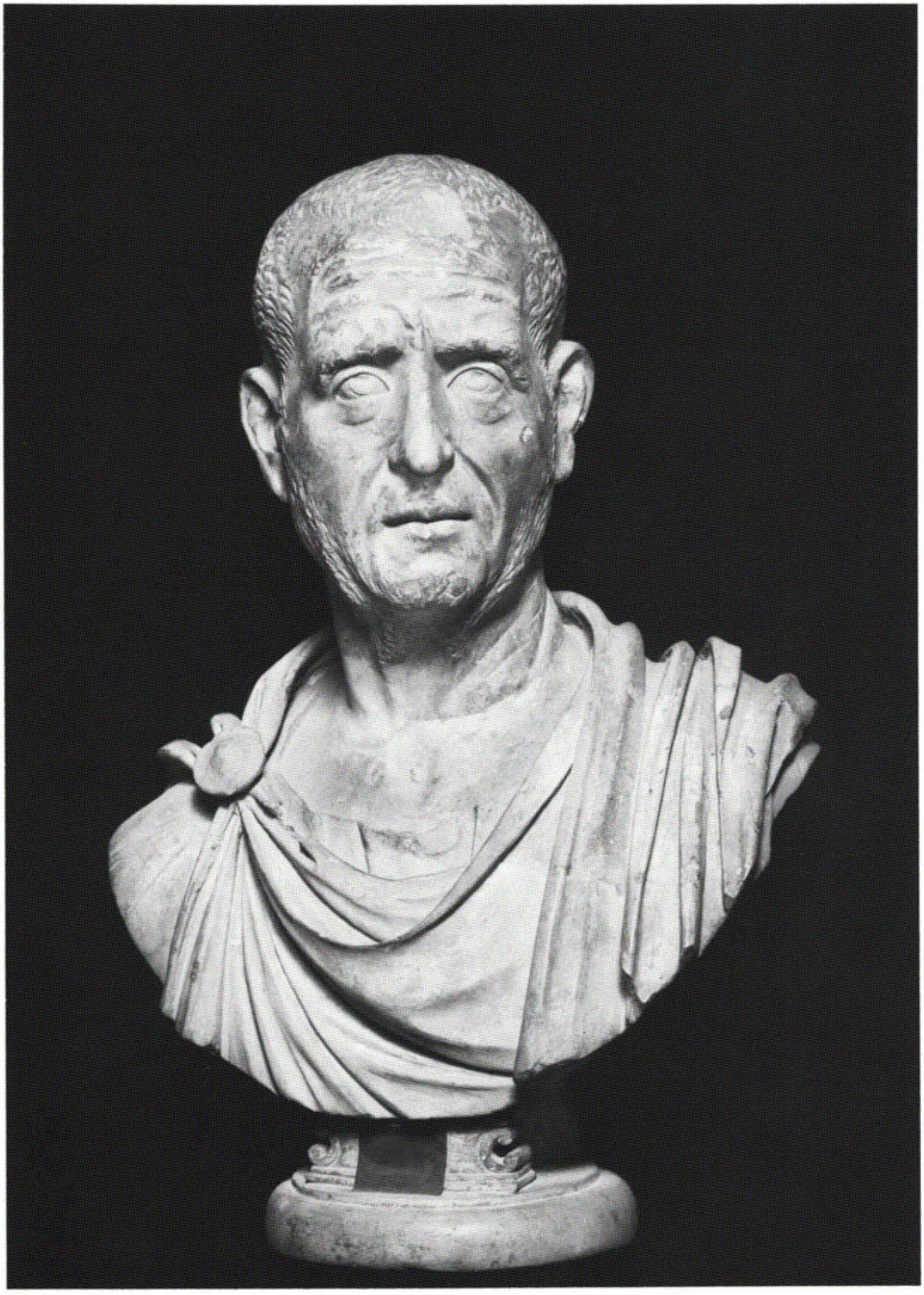
Maximinus Thrax. Rome


GORDIANO III
M. 244 D.C.
-OSTIA-
200

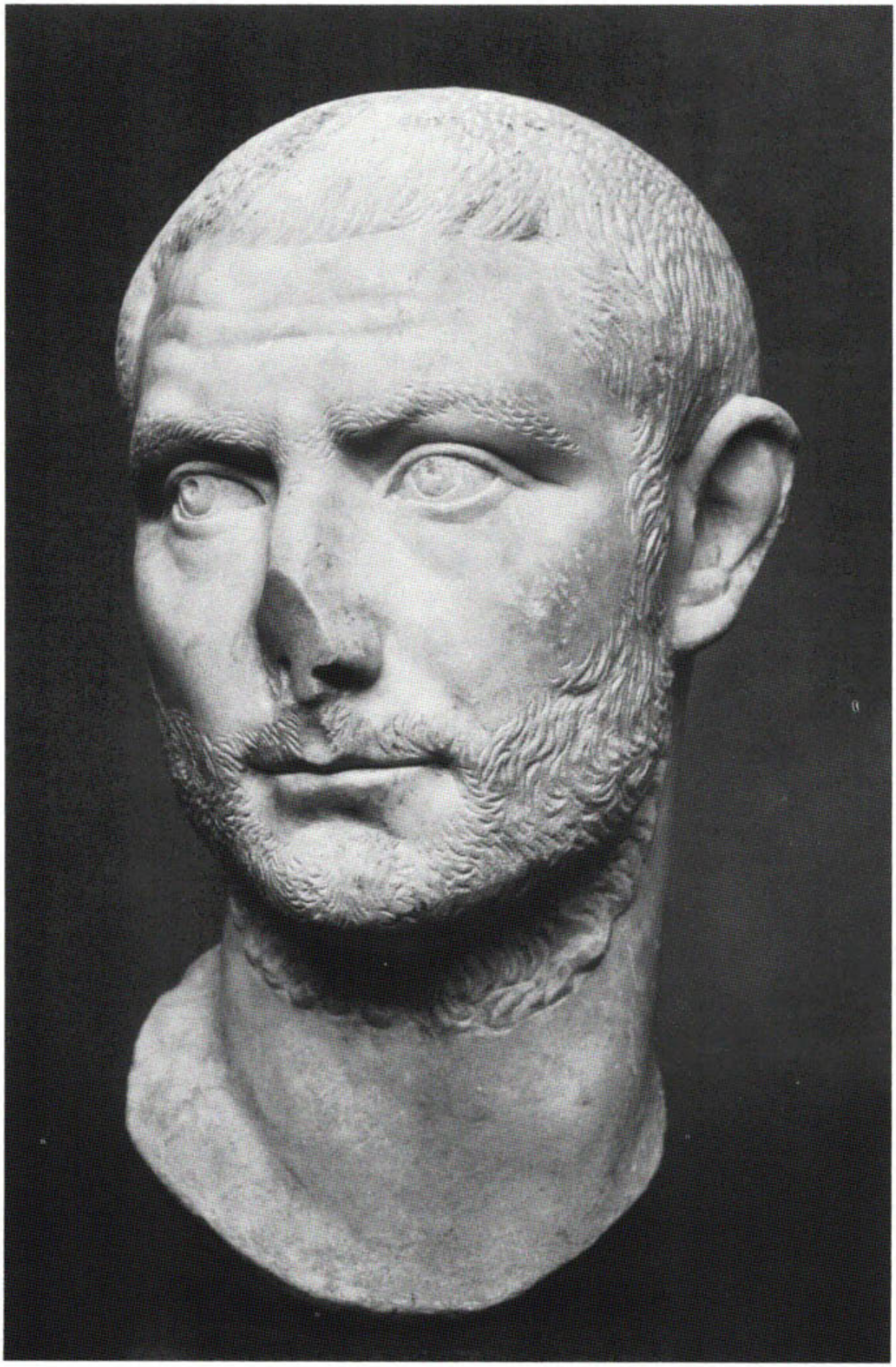
Gordian III. Vatican



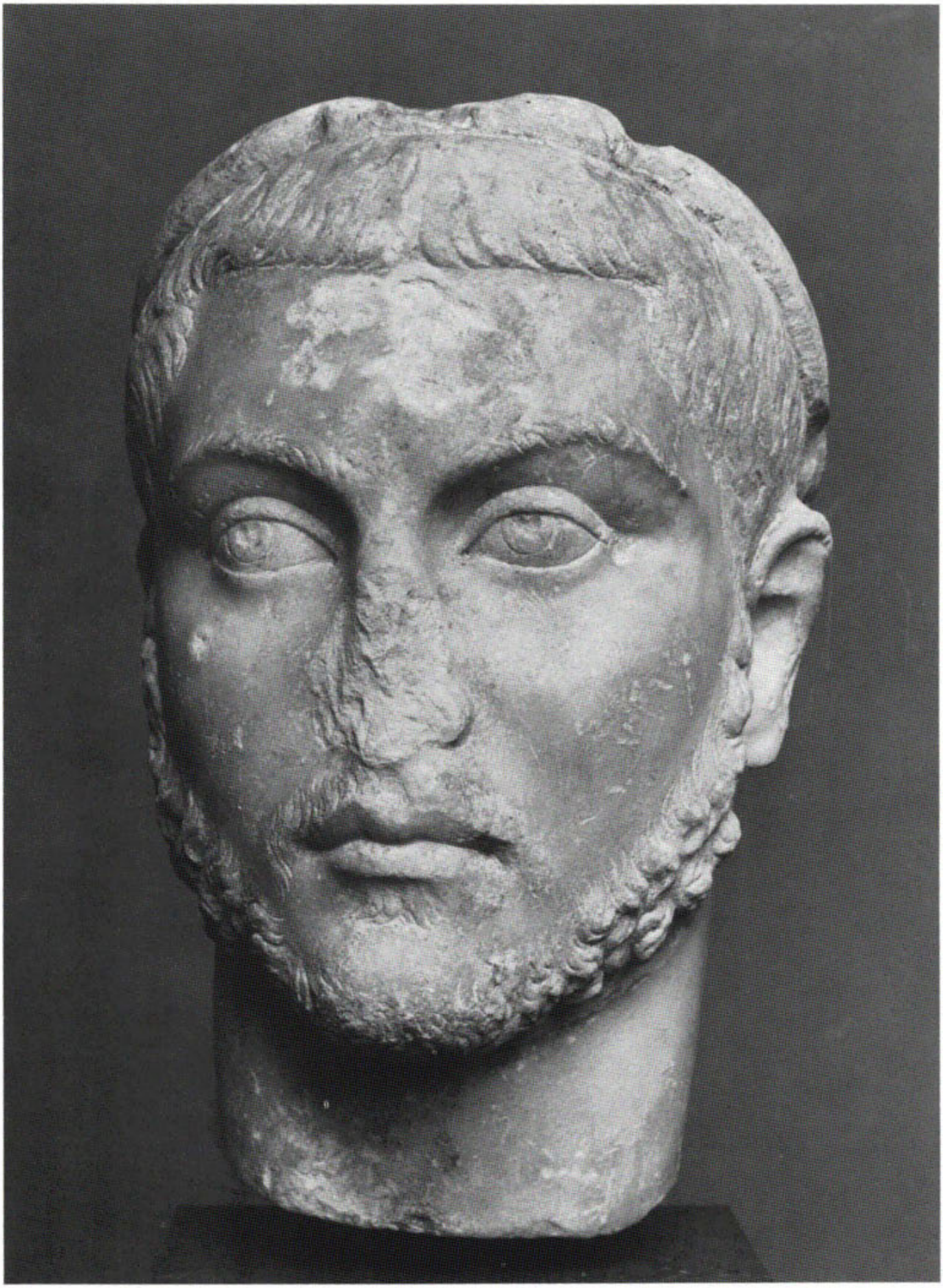
Philip Arabs. Vatican



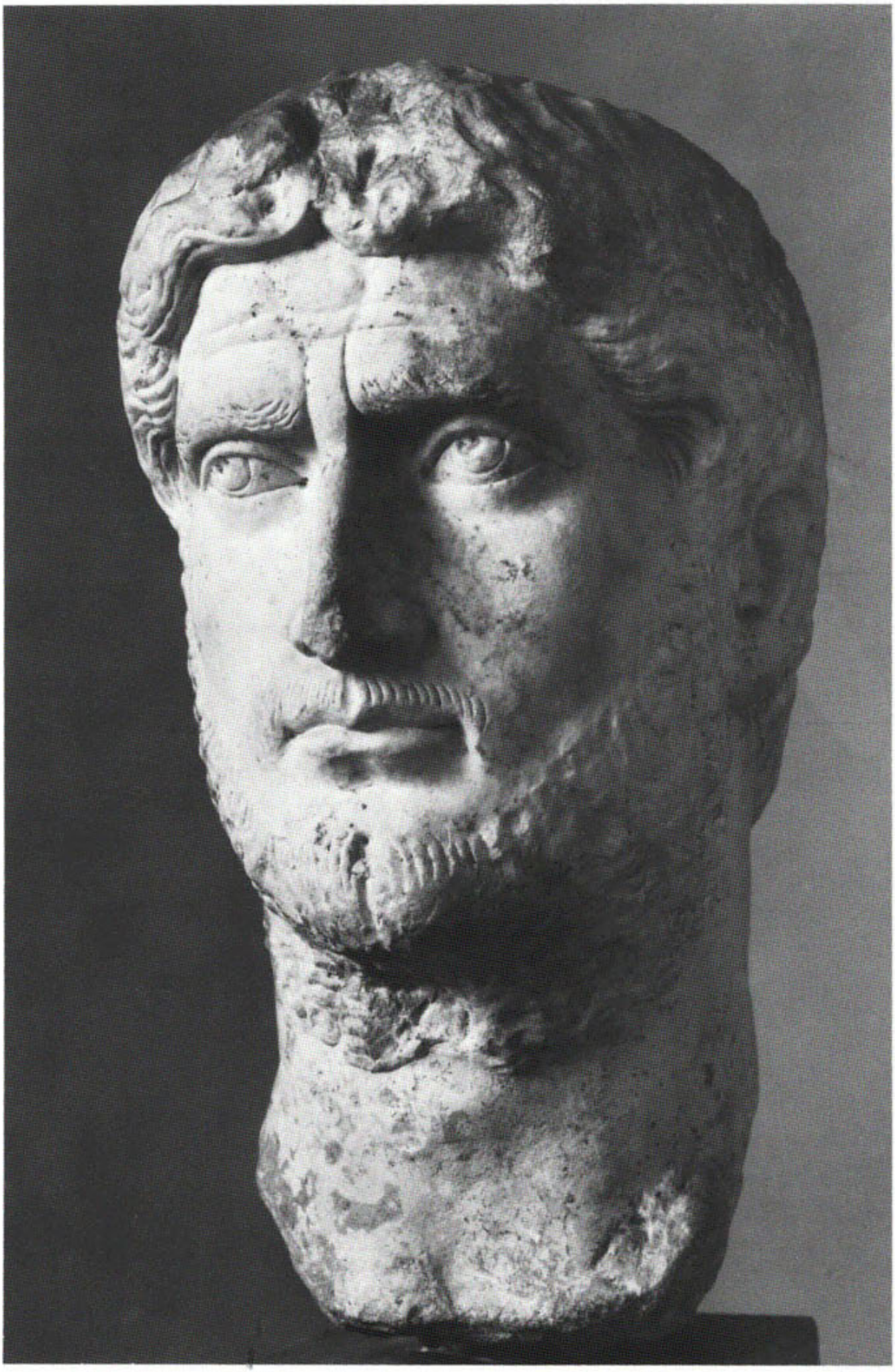
Trajan Decius. Rome



Trebonianus Gallus (?). Copenhagen



Gallienus. Copenhagen



Gallienus. Copenhagen

to Antoninus Pius; even so, it is statistically surprising that bad apples turned up so promptly in the imperial barrel whenever blood was followed rather than adoption. Another curious coincidence is the fact that in the case of the classic three, Domitian, Commodus and Caracalla, all were captivated by the idea of playing at being Hercules (with its Alexander-the-Great implications[135].) The fantastic bust of Commodus in the Conservatori demonstrates, in addition to remarkable technical prowess in the manipulation of the medium (in imitation of a bronze prototype), a conceptual shift since the first century: whatever the absurdity of this fatuous personage, one's sense of the absurd is not the consequence of any disparity between the portrait elements and the torso, as was felt with the deified Claudius; the work is a consistent whole[136] (Pl. XIV).

3. The Severans

The advent of Septimius Severus had major implications for Roman political history, but at the moment it meant less than epochal changes were in view for imperial art, including portraiture. Although the circumstances recalled those of 69 A. D., there was no senatorial alternative available in either politics or art; Pertinax' portraiture, and then that of Septimius, followed the trends established under the Antonines – indeed Septimius based his principal portrait type directly on the image of Marcus Aurelius at the same time that he claimed actual adoption by the same ruler[137]. Nonetheless a certain repressed tension, even violence, absent in Antonine portraiture but perceptible in the reliefs of the Column of Marcus Aurelius, makes itself felt under the elegantly polished surfaces of Septimius' portraits in the writhings of the hair and beard; it only rises to the level of facial expression with the reign of Carcalla.

---

[135] Cf. L'Orange, 1947 (B. 31), pp. 28–38 & passim. Commodus altered once again the head of the Neronian colossus from the Domus Aurea, giving it his own features, and adding a club and a lion: Cassius Dio, LXXII.xxii.3; cp. the Historia Augusta: Commodus Antoninus, IX.2. For a later example, H. A.: The Thirty Tyrants, XIV.3–6: "It does not seem to me, in telling of the family of the Macriani (which is still flourishing today), that I should fail to speak of a peculiar custom which they have always observed. For an embossed head of Alexander the Great of Macedonia was always used by the men on their rings and their silver plate, and by the women on their head-dresses, their bracelets, their rings and ornaments of every kind, so that even today there are still in that family tunics and fillets and women's cloaks which show the likeness of Alexander in threads of divers colours . . . All this I have included because it is said that those who wear the likeness of Alexander carved in either gold or silver are aided in all that they do." *Non mihi praetereundum videtur de Macrianorum familia, quae hodieque floret, id dicere quod speciale semper habuerunt. Alexandrum Magnum Macedonem viri in anulis et argento, mulieres et in reticulis et dextrocheriis et in anulis et in omni ornamentorum genere exsculptum semper habuerunt, eo usque ut tunicae et limbi et paenulae matronales in familia eius hodieque sint, quae Alexandri effigiem de liciis variantibus monstrent . . . quod idcirco posui quia dicuntur iuvari in omni actu suo qui Alexandrum expressum vel auro gestitant vel argento.* – Tr. D. Magie, The Scriptores Historiae Augustae III (L.C.L., London 1961), 103.

[136] Wegner, 1939 (B. 59), Pl. 53, 5a, pp. 265f.

[137] In 195 Septimius asserted on coins and inscriptions a claim to prior adoption by Marcus Aurelius: B.M.C. V, 41: cf. G. J. Murphy, The Reign of the Emperor L. Septimius Severus from the Evidence of the Inscriptions, Philadelphia 1945, p. 102. McCann, 1968 (B. 61), analyzes the Marcus Aurelius-Severus Portrait Type on her pp. 103–6, and also distinguishes an Antoninus Pius-Severus type on pp. 95–9.

The assimilation of attributes of divinity apparent in Commodus' Hercules images is not rejected by Septimius either: quite a number of his portraits show, in addition to a derivation from the likeness of Marcus Aurelius, certain exaggerations suggestive of apotheosis, and in particular the placing of a number of individual locks of hair – sometimes three, sometimes four or more – at the part above the brow. These are the distinctive attributes of the Egyptian god Serapis, and especially of his most famous representation, that by Bryaxis (Pl. XV)[138]. Here as in the case of Commodus, assimilation of divine attributes takes place in lifetime, long before the normal deification would have been appropriate[139].

This concern with deification was shown at the very outset of the reign of Septimius, in the special honors shown Pertinax at Rome in 193 (doubtless calculated to secure Septimius' hold on the City's sympathies), which included not only the normal statue dedications, but a remarkable funeral ceremony[140]. An elaborate wooden structure was erected in the Forum, near the Rostra; within this a bier was placed, and on it a wax effigy of Pertinax (who had been dead a year) in triumphal garb, surrounded by attendants who treated the figure as if it were asleep. Statues of eminent old Romans were paraded by, suggesting that someone still read Polybius[141]. After a great deal of ceremonial, orations and eulogies, the pyre was lit and, as the flames rose, an eagle was released to fly up into the sky. Septimius Severus himself received a similar ceremonial funeral in Rome after his death on the British campaign in 211[142].

The similarities between these rites and those followed in English and French royal funerals from the High Middle Ages through the Renaissance period have long been noted – even in sixteenth-century France, in fact[143]; but the resemblances are unlikely to be due to any direct connection[144]. In particular, it should be noted that the Roman ceremonies are not true funerals, but rather rites of deification. Dio records a precedent for most of the details in his description of the funeral of Augustus in 14 A. D., even to the wax effigy reclining on the bier, and the release of the eagle[145] – unless, of course, this was a posthumous invention contrived to legitimize the Severan custom[146]. What the two ceremonials, ancient and medieval, do have in common is the desire to display to the public the form of an emperor deceased at some time well prior to the event: the first certain use of an effigy in England was at the obsequies of Edward II in 1327, when burial took place a full month after death[147].

---

[138] McCann, 1968 (B. 61), pp. 109–117; on the non-posthumous nature of at least some of these portraits, pp. 53-6 & 115f., correcting L'Orange, 1947 (B. 31), pp. 73–86, otherwise the fundamental study.

[139] "While Severus' use of referential portraiture is not new to Roman art, its consistent and coherent use among his portrait types has no previous precedent to my knowledge." – McCann,1968 (B. 61), p. 208.

[140] Cassius Dio, LXXV.ivf.

[141] Polybios, VI.53 (cf. Breckenridge, Origins of Roman Republican Portraiture, ANRW I:4, 827f.)

[142] Herodian, IV.2.

[143] Cf. Jean du Tillet in Paris, Bib. Nat., MS. fr. 17294, f. 377: R. E. Giesey, The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France, Geneva 1960, pp. 145f.

[144] Ibid., pp. 149–152, etc.

[145] Cassius Dio, LVI.xxxiv.

Caracalla was no less concerned than his father with his relationship to the other world, but he sought identification not with a deity, even Hercules, but with the great archetype of the Greco-Roman sovereign, Alexander[148]. Even in this his portraiture is less obvious about its emulation than was that of Commodus; what does emerge at the surface is the pent-up energy of the restrained, dissimulating Antonine manner. This is now released in a single burst which explodes like its model's career, leaving an exhausted style beached upon the shore (Pl. XVI)[149].

As we have noticed, the political shift of 193 found no senatorial style of portraiture waiting to be adopted as an alternative mode of imperial imagery; yet there was a mode of almost comparable austerity operating within this time-span, used only for the portrayal of women. We noticed in the first century a tendency of female portraiture to follow modes counter to those employed for males – restrained and withdrawn as the Julio-Claudians became more flamboyant, lush with embellishment when the Flavian men affected a more restrained manner. This tendency was a subtle one if compared with the retreat to sober costumes, unflattering coiffures and stern visages of the ladies of the Antonine House just at the moment their husbands were displaying themselves in increasingly more extravagant forms[150].

V. The Third Century

1. Late Severan Portraiture

At some point during the rule of the Severan Dynasty the transition was made between classic and late antique art[151]. The exact moment is a matter of choice and emphasis; we see it emerging in the new artistic form present in the portraiture of Caracalla, with its closed rather than open form, created by what R. BRILLIANT termed negative modelling. Suddenly the ever-more-exuberant coiffures and beards of the Antonines are abandoned in favor of close-cropped hair – a military style perhaps. The fashion is doubtless true to life, but it is accomplished artistically by a novel, anti-materialist technical means that "used sharp differences in light to transform a surface, suggesting that what was not there at all appeared to be[152]." The reliance on tactile rather than optical effects is implicit in the revolution that began with the exploitation of drilling effects in Flavian female coiffures, and led to the drilling of the eyeball by the reign of Hadrian; but the full effect of negative modelling led farther than any of these tendencies required. The effect of glancing light and dark plays a part in the new effect of momentary action observed in Late Severan sculpture[153], and this in turn made possible new psychological realism initiated, it would seem, in the brutal images of Caracalla[154].

---

[146] "That the veracity of Dio's account may be legitimately questioned has recently been demonstrated." – H. T. ROWELL, The Forum and Funeral *imagines* of Augustus, Memoirs of the American Academy in Rome XVII (1940), 132. Objections arise from apparent anachronisms which cast doubt on many details – including the reclining effigy.

[147] GIESEY, op. cit., p. 80.

[148] Cf. again L'ORANGE, 1947 (B. 31); in particular, Alexander was remembered as the great conqueror of the East, where Caracalla was most actively engaged on his own military campaigns: McCANN, 1968 (B. 61), p. 87.

[149] WIGGERS, 1971 (B. 63), Pls. 10–21.

[150] For Antonine female portraiture cf. WEGNER, 1939 (B. 59), Pls. 34–8 (Faustina II); 47 (Lucilla); 57 (Crispina). Cp. TOYNBEE, 1965 (B. 39), pp. 37f.

[151] Cf. e.g. by HANFMANN,, 1953 (B. 18), 47; cp. J. VOGT, Der Niedergang Roms: Metamorphose der antiken Kultur, Zürich 1965, pp. 543–553, for a sensitive analysis of the manifold aspects of the new art form.

Basic attitudes toward the function of imperial portraiture did not alter in this period: dedications were made for honorific purposes[155], while the propaganda function of the sovereign's image was never forgotten[156]. On the other hand, the passion of Alexander Severus for portraits of all kinds – ancestors, emperors, even Christian – is almost certainly the fictitious invention of a fraudulent source long after the fact[157]. The most serious difference in the situation from the preceding period has more to do with finances than aesthetics:

> "Between the Severans and Diocletian Imperial commissions were few, but Roman art thrived in portraiture, in sepulchral monuments, and in the ever more sumptuous private establishments. The directions of change, the taste in revivals, even the favourite themes of the third century, had been determined to a very large extent by that creative epoch in Roman art, the second half of the second century, but an informed, concerted exercise of patronage was missing[158]."

---

[152] BRILLIANT, 1974 (B. 11), p. 261.

[153] L'ORANGE, 1957 (B. 65), 54.

[154] Cf. BRILLIANT, 1974 (B. 11), pp. 185–7, & LAWRENCE, 1972 (B. 26), p. 297.

[155] Macrinus decrees six statues of Caracalla after his murder: Historia Augusta: Opellius Macrinus, VI.8.

[156] Elegabalus sends ahead a painting of himself in the exotic panoply of his priestly office, to accustom the Roman populace to the novelties to which it was about to be exposed in the flesh: Herodian, V.v.6f.

[157] H. A.: Severus Alexander, XXIX.2, on the private chapel with portraits of Apollonius of Tyana, Orpheus, Abraham, and Christ; XLIII.6, on his intention to build a temple to Christ. Recent research has shown that this part of the Augustan Histories is not a product even of the Constantinian period, as was once thought, but a complete hoax fabricated during the classicizing Indian Summer of paganism late in the fourth century: R. SYME, Emperors and Biography: Studies in the Historia Augusta, Oxford 1971, esp. pp. 26 & 276; cf. J. D. BRECKENRIDGE, Apocrypha of Early Christian Portraiture, Byz. Zeitschr. LXVII (1974), 101–9.

[158] BRILLIANT, 1974 (B. 11), p. 262; cp. LAWRENCE, 1972 (B. 30), on the rarity of multiple examples of any portraiture from this period.

Such a situation underlies the rapid stylistic shifts from decade to decade, almost from year to year, during most of the century.

MATHEW's attempt to trace three specific threads of politico-stylistic continuity through the entire half-century of troubles is difficult to sustain under close examination[159], but the fact that contrasting stylistic approaches to portraiture did alternate with great rapidity must be acknowledged. That this is largely a matter of surface concepts, however, seems clear since, whichever manner is employed, the imperial portraiture of the first half of the third century is consistently penetrating in its psychological revelations[160].

We return, then, to trace the development step by step. The shift from open to closed form in the portraiture of Caracalla was fundamental for all that followed; by the time of Alexander Severus – the next ruler with a substantial body of clearly identifiable portraiture[161] – the closed form of the head is emphasized by the treatment of the hair as a unified, cap-like mass into which the locks are indicated by rapid striations; the beard is indicated in much the same way (Pl. XVII)[162]. On the other hand, these images are inward–looking in striking contrast with the aggressive images of Caracalla which proceed from similar stylistic premises.

But introspection is not the mood communicated by the portraits of Alexander's gigantic successor, Maximinus the Thracian (Pl. XVIII): "The whole brutality of the Soldier Century is revealed in the mighty head . . . To a degree as never before in ancient art the whole pesonality is caught in a snapshot, in transitory movement, in a sudden glimpse. Thus also the realistic determination of time is introduced in portraiture[163]." The technique has not changed in any significant way from that used on the gentle images of Alexander, yet this is the famous hard style of the soldier emperors!

In any event, the senatorial reaction which sought to counter Maximinus Thrax with the Gordians, and then Balbinus and Pupienus, is echoed in the portraits of this group of emperors, softer in form while realistic as ever; Severan in mood in contrast to the intensity of the military style (Pl. XIX)[164]. On the other hand, this senatorial faction was too weak to hold out against the better military leaders, and the next man to dominate the state was another general, Philip the Arab, who again is portrayed in the hard style[165] (Pl. XX). The next emperor, Decius, pursued in his portraiture the concept of the momentary expression as described by H. P. L'Orange in a different direction: rather than massively confident like Maximinus or Philip, Trajan Decius appears hopelessly irresolute in the face of overwhelming disasters – the facts of history (Pl. XXI); suddenly the crystalline mold of the hard style is shattered into limpid surfaces and twisted shapes[166]. If H. von Heintze is correct in her attribution, the portraiture of the next significant emperor, Trebonianus Gallus, is still closer to the style of Severus Alexander in its forms and surfaces (Pl. XXII)[167].

---

[159] MATHEW, 1943 (B. 79), 66; cf. BRECKENRIDGE, 1969 (B. 8), p. 226.

[160] HANFMANN, 1953 (B. 18), pp. 47–9.

[161] On Macrinus, cf. M. WEGNER in: WIGGERS, 1971 (B. 63), 131–140 & Pls. 32f., none secure attributions.

[162] Ibid., Pls. 46–54; cp. FELLETTI MAJ, 1958 (B. 69), Pls. I–V, & L'ORANGE, 1933 (B. 64), p. 2.

[163] L'ORANGE, 1957 (B. 65), 54; on the portraiture, cf. FELLETTI MAJ, 1958 (B. 69), Pls. VIIIf.; WIGGERS, 1971 (B. 63), pp. 223–230 & Pls. 64ff. (Pl. 70f. is actually in the soft Severan style, not in the hard military one.)

[164] FELLETTI MAJ, 1958 (B. 69), pp. 127–163 & Pls. XI–XXI; VON HEINTZE, 1955 (B. 70), & 1956 (B. 71), 56ff.; WIGGERS, 1971 (B. 63), pp. 236–249 & Pls. 65a, 76f., 79; cf. BRECKENRIDGE, 1969 (B. 8), pp. 229–232.

[165] FELLETTI MAJ, 1958 (B. 69), pp. 169–177; WEGNER, 1979 (B. 74), Pls. 10–14.

The Late Severan dichotomy of style, in fact, was based on two aspects which were both present in the sculpture of Alexander's reign: the soft surfaces which distinguish the senatorial portraiture, and the negative modelling which is carried to a remarkable extreme in the military ones. By the time Valerian came to the throne, however, the two elements had been recombined, and a Severan revival would seem to have been under way.

2. Gallienus

Fiendishly troubled though it was, the reign of Gallienus must have seemed to later generations an oasis of tranquillity in the desert of anarchy which preceded and followed it. Gallienus' fifteen years in power were not all of sole reign; from 253 until Valerian's death in 260 at the hands of the Persians, he was junior emperor to his father, but from that time until his own fall in 268 he ruled alone, against a sea of usurpers. Despite all the wars, disasters, assassinations and mutinies, this brief era has been thought to merit the term Gallienic Renaissance[168].

That the art of Gallienus was modelled on images chosen from the past glories of the Empire is unmistakable: his earliest portraits have been mistaken for those of Alexander Severus, so closely do they follow not only the technique and style, but even the appearance of the latter's images[169]. Only the discovery of a pair of over-lifesized heads of Valerian and the youthful Gallienus together has decisively settled the matter (Pl. XXIII)[170]. But this backward look to the end of the Severan Dynasty was only a beginning for a veritable orgy of retrospection: when his portrait image was revised around the time of his father's death, Gallienus assumed a new form which owed much to the portraiture of the first bearded emperor, Hadrian – even as the Hadrianic-Hellenic view of a stable world served as a model for his political intentions[171].

---

[166] Felletti Maj, 1958 (B. 69), pp. 187–92; but cf. the following note.

[167] von Heintze, 1956 (B. 71), 56–61; cp. Id., 1961 (B. 24), T. 33 & p. 14; she awards the more commonly identified portrait-type of Trebonianus Gallus to Trajanus Decius, as a variant. Judicious restraint was early expressed by Felletti Maj, 1958 (B. 69), p. 203, who gave the Copenhagen head to Gordian I (p. 130, No. 105); by Poulsen, 1974 (B. 35:II), pp. 168f., No. 173, accepted Trebonianus with a (?). Most recently, Wegner, 1979 (B. 74), pp. 88f., summarizes the copious bibliography and emerges undecided between these two identifications – adding the possibilities of Tacitus and Florianus!

[168] Mathew, 1943 (B. 79); the attempted refutation by E. R. Dusenberry, Sources and Development of Style in Portraits of Gallienus, Marsyas IV (1947), 1ff., is not convincing.

[169] Felletti Maj, 1958 (B. 69), Nos. 289–91, pp. 222–4 & Pls. XLf. At least one authority has rejected all these youthful images from the corpus entirely, just because of this dissimilarity: G. Bovini, Gallieno: La sua iconografia ed i riflessi in essa delle vicende storiche e culturali del tempo, Mem. Acc. Linc. VII:2 (1941), 115f. Wegner, 1979 (B. 74), uses the distinction between Gallienus as co-emperor (Pls. 40–3) and sole emperor (Pls. 44–7) which, as indicated, we feel cannot be sustained by the numismatic evidence.

Gallienus was no different from his predecessors in that he continued to use art consciously as a political instrument. His classicism ultimately sought the model of Augustus, while his Empress Salonina imitated Livia[172]. Many of the legends on his coins and medallions revive Augustan themes: Pudicitia or Fecunditas for Salonina, Principi Iuventutis for their son Saloninus, Virtus Augusti for himself[173]. Yet of course he was a man of his own time; on the last-named issue, Gallienus is portrayed as a protegé of Hercules, who had been much less prominent in Augustan than in Severan times, while within a few decades he would be named an imperial progenitor in Dioletian's tetrarchal system. H. P. L'ORANGE outlined the progression from this point, from Gallienus-Hercules to Gallienus-Sol, and finally toward the end of his reign to identification with Zeus himself[174]! The religio-imperial propaganda themes for the balance of the century are laid out on the coin reverses of Gallienus' later reign. That this effort was not confined to coin dies is evidenced, if the source can be trusted, by mention of his project to erect on the Esquiline Hill a portrait of himself as Sol, at twice the scale of Nero's colossus[175]!

The coins confirm one more key point about the portraiture of Gallienus: that he was portrayed in two radically different image-types, of which the first is the one modelled on that of Alexander Severus; the latter type, as H. P. L'ORANGE cogently observed, recalls the imagery of the earlier, greater Alexander[176] (Pl. XXIV). The first type shows a young man with a long head, a lean oval face, short hair and beard on the military model; the second not only shows an older man, but one with a squared, blocky head and skull, a broad, fleshy face, and heavy masses of hair. We have argued elsewhere that these two images cannot be reconciled physically with the very bone structure of a single individual: "The whole shape of the skull, the proportions of the brow, the width of the cheekbones, the profile of the jaw, the shape of the mouth, and even the proportionate relation of neck to head are impossible to explain in the physical development of one and the same man[177]." In other words, we cannot be dealing with anything so simple as older and younger portraits of the same person.

---

[170] POULSEN, 1974 (B. 35:II), 169ff., Nos. 174 & 175; the identification is controversial, as summarized by WEGNER, 1979 (B. 74), 102ff. & 112f.

[171] MATHEW, 1943 (B. 79), 67.

[172] Cf. ALFÖLDI, 1930 (B. 78), 11ff.

[173] MATHEW, 1943 (B. 79), 66f. The fundamental publication of the coins is still O. VOETTER, Die Münzen des Kaisers Gallienus und seiner Familie, Num. Zeitschr. XXXII (1900), 117ff. & XXXIII (1901), 73ff.

[174] L'ORANGE, 1947 (B. 31), pp. 88f.

[175] Historia Augusta: The Two Gallieni, XVIII.2–5; the project was left unfinished at his death, according to the author.

[176] L'ORANGE, 1947 (B. 31), p. 88.

The coins bear this out. The Severan portrait corresponds to the profile employed on coins of Gallienus struck as co-ruler with Valerian, while the Alexander portrait appears only on issues of his sole reign, after 260; nevertheless the latter does not totally supplant the earlier type on obverses, for the youthful profile can be seen on coins issued down to the very last year of Gallienus' reign, from a variety of mints in all parts of the Empire[178]. Thus it must be accepted that both images of Gallienus, however physically irreconcilable, were employed intentionally by the imperial authorities themselves during his sole reign.

These later, Alexander images are innovative in another way. While earlier imperial portraits in apotheosis portray the ruler transfigured into the specific patron god – Claudius/Jupiter, Commodus/Hercules, Septimius/Serapis, and the like – these portraits of Gallienus do not show him as anyone other than himself. Even the coins bear this out, for the identification with Sol, Genius Populi Romani, Hercules and so forth is made solely in the reverse types and legends, not in the imperial portrait. Gallienus has been transmuted into a wholly new form, then, more divine than that he bore among men – and this during his lifetime!

The imperial portrait arrives with Gallienus at a sudden new stage. While we have marked progressive points of demarcation from the initial Roman approach to portraiture under the Republic, with special note of the shift under the Severans from surface naturalism to illusionistic negative modelling that accompanied the introduction of the psychological portrait in that of Caracalla – despite all these stages on the road to late antique art, no step appears to us of as great consequence as the one taken when the imperial image of Gallienus was completely divorced from physical resemblance. The step may have been long in preparation: our observation of interrelationships between the portraiture of Septimius Severus and Marcus Aurelius, like that of Gallienus and Alexander Severus, suggests the possibility of some conditioning of the image of the later ruler in order to emphasize resemblances to the model. Nevertheless we are compelled to grant some basic similarities must have underlain the attempt to point out the resemblance in the first place. Now, in the Alexander portraits of Gallienus, physical similitude was abandoned as irrelevant to the presentation of the imperial image.

The Roman Empire had been totally transformed since Augustus, not just politically, but geographically, ethnically, and above all spiritually; a totally new world had come into existence by the middle of the third century. Under the circumstances, it is less than surprising that the visual arts should have come to reflect some of these changes; it is in fact a tribute to the power of Augustus' model that alterations had been no greater. But the third century is the time of

---

[177] BRECKENRIDGE, 1969 (B. 8), p. 214.

[178] H. MATTINGLY & E. SYDENHAM, eds., The Roman Imperial Coinage V:i (by P. H. WEBB, London 1927), 68ff. & Pl. I, figs. 14f.; Pl. II, figs. 20f., 24f. & 36; Pl. III, figs. 44, 48–50; as against the later type, Pl. II, figs. 28f.; Pl. III, figs. 40–3; etc.

Plotinus, who saw Reality only in the supreme Unity – yet did not reject the beauty of the phenomenal world. For such a philosopher, the physical image could never be the true representation of the person[179]. If it is true that Gallienus and Salonina attended Plotinus' lectures in Rome[180], it must be conceded that the emperor learned his lessons well!

Select Bibliography on Roman Imperial Portraiture

I. General Works

1. A. Alföldi, Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche, Darmstadt 1970.
2. J. C. Balty, Problématique de l'iconographie romaine. Notes d'histoire et de critique, Bulletin de l'Academie Royale de Belgique: Classe des Beaux Arts LX (1978), 12ff.
3. J. J. Bernoulli, Römische Ikonographie, Stuttgart 1882–94.
4. P. H. von Blankenhagen, Das Bild des Menschen in der römischen Kunst, Krefeld 1948.
5. K. Blümel, Römische Bildnisse: Katalog der Sammlung antiker Skulpturen, Berlin 1933.
6. N. Bonacasa, Ritratti Greci e Romani della Sicilia, Palermo 1964.
7. A. Bonnano, Portraits and Other Heads on Roman Historical Relief up to the Age of Septimius Severus, B.A.R. Supp. Ser. VI, Oxford 1976.
8. J. D. Breckenridge, Likeness: A Conceptual History of Ancient Portraiture, Evanston 1969.
9. R. Brilliant, Gesture and Rank in Roman Art, New Haven 1963.
10. Id., On Portraits, Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft XVI (1971), 11ff.
11. Id., Roman Art from the Rpublic to Constantine, N.Y. 1974.
12. D. M. Brinkerhoff, A Collection of Sculpture in Classical and Early Christian Antioch, N.Y. 1970.
13. R. Calza, Scavi di Ostia V: I ritratti, Parte I: Ritratti greci e romani fino al 160 circa d. c., Rome 1964.
14. R. Delbrueck, Antike Porträts, Bonn 1912.
15. B. M. Felletti Maj, Museo Nazionale Romano: I ritratti, Rome 1953.
16. A. de Franciscis, Il ritratto romano a Pompeii, Naples 1951.
17. L. Goldscheider, Roman Portraits, N.Y. 1940.
18. G. M. A. Hanfmann, Observations on Roman Portraiture, Collection Latomus IX, Brussels 1953.
19. Id., Personality and Portraiture in Ancient Art, Proceedings of the American Philosophical Society CXVII: 4, Philadelphia 1973, 259ff.
20. Id., Roman Art, Greenwich 1964.
21. N. Hannestad, Romersk Kunst som Propaganda – Aspekter af Kunstens Brug og Funktion i det Romerske Samfund, København 1976.
22. E. B. Harrison, The Athenian Agora I: Portrait Sculpture, Princeton 1953.
23. H. Freifrau von Heintze, Die antiken Porträts in Schloß Fasanerie bei Fulda, Mainz 1968.
24. Id., Römische Porträtplastik aus 7 Jahrhunderten, Stuttgart 1961.
25. A. Hekler, Greek and Roman Portraits, London 1912.
26. R. P. Hinks, Greek and Roman Portrait-Sculpture, The British Museum, London 1935.

---

[179] Cf. Porphyry, On the Life of Plotinus and the Arrangement of His Work, I.

[180] Ibid., XII.

27. J. Inan & E. Rosenbaum, Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor, London 1966.
28. G. Kaschnitz von Weinberg, Ausgewählte Schriften II. Römische Bildnisse, hrsg. G. Kleiner & H. v. Heintze, Berlin 1965.
29. H. Kruse, Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im römischen Reiche, Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums XIX:3, Paderborn 1934.
30. A. W. Lawrence, Greek and Roman Sculpture, London 1972.
31. H. P. L'Orange, Apotheosis in Ancient Portraiture, Instituttet for sammenlignende Kulturforskning XLIV, Oslo 1947.
32. H. G. Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser, Monumenta artis Romanae VII, Berlin 1968.
33. S. Nodelman, How to Read a Roman Portrait, Art in America LXIII: 1 (Jan./Feb. 1975), 26ff.
34. R. Paribeni, Il ritratto nell'arte antica, Milan 1934.
35. V. Poulsen, Les portraits romains I: République et Dynastie julienne; II: De Vespasien à la Basse-Antiquité, Publications de la Glyptothèque Ny-Carlsberg VII–VIII, Copenhagen 1962 & 1974.
36. G. M. A. Richter, Roman Portraits, The Metropolitan Museum of Art, N.Y. 1948.
37. E. Rosenbaum, A Catalogue of Cyrenaican Portrait Sculpture, London 1960.
38. M. Stuart, How Were Imperial Portraits Distributed Throughout the Roman Empire? American Journal of Archaeology XLIII (1939), 601ff.
39. J. M. C. Toynbee, The Art of the Romans, N.Y. 1965.
40. Id., Roman Historical Portraits, London 1978.
41. R. West (pseud. of A. Schlieffen-Renard), Römische Porträt-Plastik, I–II, Munich 1933–41.
42. A. Zadoks-Josephus Jitta, Het Romeinse Keizers-Portret: Vorm en Functie, Bussum 1956.
43. P. Zanker, Zur Rezeption des hellenistischen Individual-Porträts in Rom und in den italischen Städten, Hellenismus in Mittelitalien: Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juli 1974, hrsg. v. P. Zanker, Abh. d. Akad. d. Wissensch. in Gött., Phil.-hist. Kl. III, 97, vol. II, Göttingen 1976, 581ff.

II. Special Periods

A. Augustus

44. O. Brendel, Ikonographie des Kaisers Augustus, Nürnberg 1931.
45. W. H. Gross, Zur Augustusstatue von Prima Porta, Gött. Nachr. VIII, Göttingen 1959.
46. H. Kähler, Die Augustusstatue von Prima Porta, Monumenta Artis Romanae I, Köln 1959.
47. E. Simon, Der Augustus von Prima Porta, Opus Nobile XIII, Bremen 1959.
48. K. Vierneisel & P. Zanker, eds., Die Bildnisse des Augustus: Herrscherbild und Politik im kaiserlichen Rom, Sonderausstellung München–Berlin 1978/79, München 1979.

B. The First Century

49. Z. Kiss, L'iconographie des princes julio-claudiens au temps d'Auguste et de Tibère, Travaux du Centre d'Archéologie Mediterranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences XVII, Warsaw 1975.
50. V. Poulsen, Claudische Prinzen: Studien zur Ikonographie des ersten römischen Kaiserhauses, Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft XIV, Baden-Baden 1960.
51. L. Polacco, Il Volto di Tiberio: Saggio di critica iconografica, Rome 1955.
52. M. Stuart, The Portraiture of Claudius, N. Y. 1938.

53. M. Gjødesen, De Tre Kejsere: Litteraere og Plastiske Portraetter, Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek XVI (1959), 1 ff.

54. G. Daltrop, U. Hausmann & M. Wegner, Die Flavier: Vespasian, Titus, Domitian, Nerva, Julia Titi, Domitilla, Domitia, Das römische Herrscherbild II.1, hrsg. M. Wegner, Berlin 1966.

C. The Second Century

55. W. H. Gross, Bildnisse Traians, Das römische Herrscherbild II.2, hrsg. M. Wegner, Berlin 1940.

56. M. Wegner, Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia, Sabina, Das römische Herrscherbild II.3, hrsg. E. Boehringer, G. v. Kaschnitz-Weinberg & M. Wegner, Berlin 1956.

57. G. Daltrop, Die stadtrömischen männlichen Privatbildnisse trajanischer und hadrianischer Zeit, Münster 1958.

58. N. Hannestad, The Portraits of Aelius Caesar, Analecta Romana Instituti Danici VII (1974), 67 ff.

59. M. Wegner, Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit, Das römische Herrscherbild II.4, hrsg. M. Wegner, Berlin 1939.

60. V. Poulsen, Portraetter fra Marc Aurels Familiekreds, Meddelelser fra N.C.G. XXI (1964), 1 ff.

61. A. M. McCann, The Portraits of Septimius Severus (A. D. 193–211), Memoirs of the American Acedemy in Rome XXX, Rome 1968.

62. C. Saletti, Ritratti Severiani, Studia Archeologica X, Rome 1967.

D. The Third Century

63. H. B. Wiggers, Caracalla, Geta, Plautilla; M. Wegner, Macrinus bis Balbinus, Das römische Herrscherbild III.1; hrsg. M. Wegner, Berlin 1971.

64. H. P. L'Orange, Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts, Instituttet for sammenlignende Kulturforskning XXII, Oslo 1933.

65. Id., The Antique Origin of the Medieval Portraiture, Acta Congressus Madvigiani Hafniae MDMLVI, III: Portraiture, Copenhagen 1957, 53 ff.

66. G. Rodenwaldt, Zur Kunstgeschichte der Jahre 220 bis 270, Jahrbuch d. Inst. LI, 1936, 82 ff.

67. B. Schweitzer, Altrömische Traditionselemente in der Bildniskunst des dritten nachchristl. Jahrhunderts, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek V (1954), 175 ff.; repr. in: Id., Zur Kunst der Antike II, Tübingen 1963, 265 ff.

68. K. Wessel, Römische Frauenfrisuren von der severanischen bis zur konstantinischen Zeit, Arch. Anz. 1946, 62 ff.

69. B. M. Felletti Maj, Iconografia Romana Imperiale da Severo Alessandro a M. Aurelio Carino, Quaderni e Guide di Archeologia II, Rome 1958.

70. H. von Heintze, Studien zu den Porträts des 3. Jahrhunderts n. Chr. I: Gordianus III, Röm. Mitt. LXII (1955), 174 ff.

71. Id., ibid. II: Trebonianus Gallus, Trajanus Decius; III: Gordianus I, Gordianus II, Röm. Mitt. LXIII (1956), 56 ff.

72. Id., ibid. IV: Der Feldherr des großen Ludovisischen Schlachtsarkophages, Röm. Mitt. LXIV (1957), 69 ff.

73. Id., ibid. V: Der Knabe des Acilia-Sarkophags, Röm. Mitt. LXVI (1959), 175 ff.

74. M. Wegner, J. Bracker & W. Real, Gordianus III. bis Carinus, Das römische Herrscherbild III:3, Berlin 1979.

75. J. Meischner, Zwei Stilrichtungen in der Porträtkunst des mittleren 3. Jahrhunderts nach Christus: Zum Bildnis des Maximinus Thrax, Arch. Anz. 1967, 34 ff.

76. B. Haarlov, New Identifications of Third Century Roman Portraits, Odense University Classical Studies VII, Odense 1975.
77. G. Bovini, La ritrattistica Romana da Treboniano Gallo a Probo, Monumenti antichi XXXIX, Rome 1943.
78. A. Alföldi, Die Vorherrschaft der Pannonier und die Reaktion des Hellenentums unter Gallienus, 25 Jahre Röm.-Germ. Kommission, Mainz 1930.
79. G. Mathew, The Character of the Gallienic Renaissance, J. R. S. XXXIII (1943), 65ff.
80. L. de Blois, The Policy of the Emperor Gallienus, Studies of the Dutch Archaeological and Historical Society VII, Leiden 1976.

List of Illustrations

Plates:

I. Head of Augustus. New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1908.
II. Bust of Tiberius. Vatican Museum.
III. Bust of Caligula. New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1914.
IV. Statue of Claudius. Vatican Museum.
V. Head of Nero. Worcester (Mass.) Art Museum.
VI. Head of Vitellius. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.
VII. Head of Vespasian. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.
VIII. Head of Julia. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.
IX. Bust of Julia Titi (?). Rome, Museo Capitolino.
X. Statue of Trajan. Cambridge (Mass.), Harvard University, Fogg Art Museum.
XI. Bust of Hadrian. Rome, Museo Nazionale.
XII. Head of Antoninus Pius. Brunswick (Me.), Bowdoin College Museum of Art.
XIII. Bust of Marcus Aurelius. Paris, Louvre.
XIV. Bust of Commodus. Rome, Museo Capitolino.
XV. Head of Septimius Severus. Boston, Museum of Fine Arts.
XVI. Head of Caracalla. New York, The Metropolitan Museum of Art, Lee Fund, 1940.
XVII. Bust of Alexander Severus. Vatican Museum.
XVIII. Bust of Maximinus I. Rome, Museo Capitolino.
XIX. Head of Gordian III. Rome, Museo Nazionale.
XX. Bust of Philip I. Vatican Museum.
XXI. Bust of Trajan Decius. Rome, Museo Capitolino.
XXII. Head of Trebonianus Gallus (?). Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.
XXIII. Head of Gallienus. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.
XXIV. Head of Gallienus. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.

Zur Typologie und Ideologie des Augustusporträts

von Ulrich Hausmann, Tübingen

Im Gedenken an Otto Brendel (1901—1973)

Inhaltsübersicht

I. Problem und Forschungsstand 515

II. Das Bildnis des Triumvirn und Caesarrächers (Typus B) 526

III. Das Bildnis des Siegers von Actium und seine Nachwirkung (Typus C) 535

IV. Das Bildnis 'CIVIBVS SERVATEIS' (Typus D) 550

V. Das Bildnis des 'AVGVSTVS' (Der sog. Prima-Porta-Typus) 565

Addendum (1978) 596

Abbildungsverzeichnis 597

Folgende Abkürzungen häufig wiederkehrender Literatur werden angewandt:

ANRW = Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung, hrsg. von H. Temporini—W. Haase (Berlin-New York 1972ff.)

Bartels = H. Bartels, Studien zum Frauenporträt der augusteischen Zeit (Fulvia, Octavia, Livia, Julia) (München o. J. [1963])

Bernoulli = J. J. Bernoulli, Römische Ikonographie II¹: Das julisch-claudische Kaiserhaus (Berlin-Stuttgart 1886)

Bianchi Bandinelli = R. Bianchi Bandinelli, Rom. Das Zentrum der Macht. Die römische Kunst von den Anfängen bis zur Zeit Marc Aurels (Universum der Kunst, München 1970)

Blümel = C. Blümel, Römische Bildnisse. Staatliche Museen zu Berlin (Berlin 1933)

Bonacasa = N. Bonacasa, Ritratti Greci e Romani della Sicilia (Palermo 1964)

BMC I = H. Mattingly, Coins of the Roman Empire in the British Museum I: Augustus to Vitellius (London 1923; Nachdruck 1965)

Brendel = O. Brendel, Ikonographie des Kaisers Augustus (Diss. Heidelberg 1928) (Nürnberg 1931; Teildruck)

Curtius = L. Curtius, Ikonographische Beiträge zum Porträt der römischen Republik und der julisch-claudischen Familie XII: Zum Bronzekopf von Azaila und zu den Porträts des jugendlichen Augustus, RM. 55, 1940, 36—64

Espérandieu = E. Espérandieu, Recueil générale des Bas-Reliefs de la Gaule Romaine I—XVI (Paris 1907—1938; republ. Farnborough 1965—1966)

Felletti Maj = Bianca Maria Felletti Maj, Museo Nazionale Romano. I Ritratti (Rom 1953)

Garcia y Bellido = A. García y Bellido, Esculturas Romanas de España y Portugal (Madrid 1949)

Goethert = F. W. Goethert, Studien zur Kopienforschung I, RM. 54, 1939, 176—219

Gross = W. H. Gross, Zur Augustusstatue von Prima Porta, NGG. 1959 Nr. 8

Hafner = G. Hafner, Späthellenistische Bildnisplastik. Versuch einer landschaftlichen Gliederung (Berlin 1954)

v. Heintze = Helga von Heintze, Die antiken Porträts der Landgräflich-Hessischen Sammlungen in Schloß Fasanerie bei Fulda (Mainz 1968)

Helbig I^4—IV^4 = W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. Hrg. v. Hermine Speier[4], I—IV (Tübingen 1963—1972)

Kähler = H. Kähler, Rom und seine Welt (München 1960)

Kraft = K. Kraft, Zur Münzprägung des Augustus, SB der wiss. Ges. Frankfurt/M. 7, 1968, Nr. 5 (Wiesbaden 1969)

Kraus = Th. Kraus u. a., Das römische Weltreich, Propyläen-Kunstgeschichte II (Berlin 1967)

Liegle = J. Liegle, Die Münzprägung Octavians nach dem Siege von Actium und die augusteische Kunst, JdI. 56, 1941, 91—119

Marconi = P. Marconi, L'Augusto di Ancona, BdA. 26, 1932, 149—159

Montini = I. Montini, Il Ritratto di Augusto (Civiltà Romana 5: Mostra Augustea della Romanità, Rom 1938)

Niemeyer = H. G. Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser (Monumenta artis Romanae 7, Berlin 1968)

Poulsen = V. Poulsen, Les Portraits Romains I. Republique et Dynastie Julienne (Publications de la Glyptothèque Ny Carlsberg Nr. 7, Kopenhagen 1962)

Richter = G. M. A. Richter, Roman Portraits (New York 1948)

Rodenwaldt = G. Rodenwaldt, Kunst um Augustus (Berlin 1943^2)

Schmitthenner = W. Schmitthenner, Augustus' spanischer Feldzug und der Kampf um den Prinzipat, Historia 11, 1962, 29—85 (= Wege d. Forschg. CXXVIII. Augustus, Darmstadt 1969, 404—485)

Schweitzer = B. Schweitzer, Die Bildniskunst der römischen Republik (Leipzig-Weimar 1948)

Simon = E. Simon, Das neugefundene Bildnis des Gaius Caesar in Mainz, MZ. 58, 1963, 1—18 (auch als Sonderabdruck im Buchhandel)

Sutherland = C. H. V. Sutherland, The Cistophori of Augustus, Royal Numismatic Society, Spec. Publ. No. 5 (London 1970 [1971])

Vermeule = C. C. Vermeule, Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor (Cambridge, Mss. 1968)

Vessberg = O. Vessberg, Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik (Skrifter Svenska Institutet Rom, 8, 1941)

Vollenweider = Marie-Louise Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit (Baden-Baden 1966)

Weickert = C. Weickert, Augustus. Bild und Geschichte, Antike 14, 1938, 202—230

West I = R. West (Gräfin Schlieffen), Römische Porträtplastik (München 1933)

I. Problem und Forschungsstand

Der Naturalismus des ausgehenden 19. Jhs. hat das antike Porträt in zwiefacher Weise mißverstanden: das griechische darin, daß man dessen urbildhafte, ideelle Haltung als blassen Idealismus im Anschluß an die eigene akademische Kunst verkannte und seine geistige Charakterisierungskraft nicht begriff, das römische deswegen, weil die angebliche Ableitung von der mechanisch abgeformten Totenmaske[1] den eigenen Vorstellungen eines veristischen Naturalismus entgegen kam. In der Folge entwickelte sich die bekannte Antithese von der idealistischen Bildnisferne der Griechen und der realistischen Grundstruktur der Römer und ihrer unmittelbaren Tendenz zum Individualporträt. In diesem Gegensatz glaubte man den Schlüssel zur richtigen Interpretation der so offensichtlich verschiedenen Einstellung beider antiker Kulturkreise zum Phänomen des persönlichen Bildnisses zu besitzen.

Nun ist es schon von vornherein nicht ganz zutreffend, von zwei grundsätzlich verschiedenen Kulturkreisen zu sprechen. Es stehen sich nicht Griechisches hier und Römisches dort als genuine Schöpfungen gegenüber, sondern das eine hat wesentlich zur Gestalt des anderen beigetragen, die römische Welt sich zwar nicht lediglich griechischer Form bedient, jedoch griechische Formelemente in mannigfacher Brechung zur Selbstdarstellung herangezogen. Gewiß schließt auch dieser geschichtliche Vorgang noch nicht eine in manchen Gebieten, so auch im Bildnis, grundsätzlich verschiedene Einstellung aus, und so gibt es denn tatsächlich bei den Bewohnern Roms und des mittelitalischen Raumes gemäß ihrer gesellschaftlichen Gliederung und ihrer Geschichte Grundvoraussetzungen, die auf ein vom Griechischen her gesehen recht anderes Verhältnis zur bildlichen Darstellung der menschlichen Persönlichkeit schließen lassen. Man sollte sich nur hüten, die Unterschiede zu prinzipiell und gegensätzlich zu fassen. B. SCHWEITZER[2], dem wir die letzte und begrifflich am tiefsten begründete Darlegung dieser

---

[1] Zu diesem Problem: F. BROMMER, Zu den römischen Ahnenbildern, RM. 60/61, 1953/54, 164—171 mit der älteren Lit. 165 Anm. 6, sowie G. HAFNER, Cn. Naevius und M. Claudius Marcellus, RM. 75, 1968, 67f.; vgl. jetzt auch J. M. C. TOYNBEE, Death and Burial in the Roman World (London 1971) 43ff. bes. 47f., wo die VERF. betont, es sei weder aus Polybius noch Plinius zu entnehmen, daß die *expressi cera vultus* Totenmasken gewesen seien.

[2] B. SCHWEITZER 1ff. Zum Porträt der Republik vgl. ferner U. HIESINGER, Portraiture in the Roman Republic, ANRW I 4, 1973, 805—825, und J. D. BRECKENRIDGE, Origins of Roman Republican Portraiture, a. O. 826—854, mit dem bezeichnenden Untertitel: Relations with the Hellenistic World. Dem etruskischen Einfluß geht E. K. GAZDA nach: Etruscan Influence in the Funerary Reliefs of Late Republican Rom, a. O. 855—870. — Zu den Bildnissen auf Münzen vgl. M. BIEBER, The Development of Portraiture on Roman Coins, a. O. 871—898. — R. WINKES nimmt im Anschluß an L. CURTIUS und G. M. A. HANFMANN zur Problematik der Charakterinterpretation römischer Porträts Stellung: Physiognomonia, a. O. 899—926, wobei auch Fragen der ideologischen Ikonographie (Apotheosenbildnisse) berührt werden.

Unterschiede verdanken, sieht denn auch nicht an der Tatsache vorbei, daß die eine Wurzel des römischen Porträts das späthellenistisch-griechische Bildnis ist, arbeitet jedoch als zweite die italisch-römische Komponente adversativ zur griechischen heraus: „Dies Neue kann nur am griechischen Bildnis gemessen werden, gegen das es sich durchsetzt" (a. O. 12). Die Gegensatzpaare, hier Fixierung des Erscheinungsbildes mit allen Merkmalen der vergänglichen Zeit, dort die Gestalt mit ihrer verewigenden, welthaltigen räumlichen Ausstrahlung, hier Biographie, dort Heroisierung des Dargestellten, hier abgeschlossenes Bild der Geschichte, dort überzeitliche, stets offene Seinswelt des Mythos, sind einige der treffend formulierten Unterschiede. Schweitzer sieht mit Recht nicht in irgendwelchen metaphysischen Tiefen die Ursache der Verschiedenheiten, sondern sucht in der „festen Lebensordnung Roms", in der römischen Gesellschaft selbst, vor allem im *mos maiorum*, im Ahnen- und Totenkult der römischen Nobilität und in ihrer auf die Summe der Lebensleistung für den Staat gerichteten moralischen Haltung diejenigen Kräfte, „die zu einer so radikalen Abkehr vom griechischen Porträtbegriff geführt haben" (a. O. 17).

Nun kann dennoch niemand leugnen, daß diese typisch römischen Kräfte hinsichtlich des Porträts, soweit es sich als wirkliche Kunstform präsentiert, erst verhältnismäßig spät wirksam werden. Gewiß war eine Annahme des Beginns der römisch-republikanischen Porträtkunst in der Spätzeit Caesars falsch, und Schweitzer ist dem mit Recht entgegengetreten, indem er in der Periode kurz vor Sulla jenen Prozeß der Durchdringung späthellenistischer, mittelitalischer und stadtrömischer Bildnisströmungen einsetzen läßt, aus dem das republikanische Porträt als neue Synthese hervorging. Man wird das zweite Jahrhundert als besondere Kontaktzone zum hellenistischen Osten in die Vorbereitungszeit dieses Prozesses miteinbeziehen müssen. Was jedoch die öffentliche Ehrenstatue dieses Zeitraums angeht, so wird man griechisch-hellenistische Formen in etruskischer, campanischer oder großgriechischer Brechung erwarten dürfen, auch da, wo sich spezifisch römische Haltung und römisches Ethos bereits zeigen, wie im berühmten Bronzekopf, dem sog. Brutus[3], des Konservatorenpalastes. Ehrenstatuen römischer Feldherren im hellenistischen Osten, etwa des Quinctius Flamininus[4], des Aemilius Paullus[5], muß man in rein hellenistischer Sprache formuliert denken, nicht sehr unterschieden von der Darstellung ihrer hellenistischen Gegner, der Könige Antiochos III[6], Philipp V oder Perseus[7] von Makedonien.

---

[3] Trionfi 1. Stewart Jones 43 Nr. 1 Taf. 60. — R. Bianchi Bandinelli, Il Bruto capitolino scultura etrusca, Dedalo 8, 1927/28, 5ff. — Vessberg 123ff. Taf. 15. — Kähler Taf. 31. — Kraus Abb. 2. — Helbig II^4 1449. — Bianchi Bandinelli Frontispize.

[4] Vgl. die Goldmünze Vessberg Taf. 3,1 und die Bemerkungen a. O. 124f. Zur Datierung der Münze: R. A. G. Carson, BritMusQuat. 20, 1955/56, 11ff. sowie Aline A. Boyce, The Goldstaters of Quinctius Flamininus, in: Hommages à Grenier I, Coll. Latomus 94 (Brüssel–Berchem 1962) 342—350. Zum Kopf im Prado Madrid, Vessberg Taf. 46, 1.2, vgl. H. Möbius, M. Junius Brutus, EphemArch. 1953/54 (1959) 207—211 (= Studia Varia, Wiesbaden 1967, 210—215 m. Nachtrag). Die Identifizierung des bärtigen Kopfes in Delphi mit Quinctius Flamininus durch F. Chamoux, Un portrait de Flamininus à Delphes, BCH. 89, 1965, 214—224, überzeugt weder physiognomisch noch stilistisch; vgl. bereits Möbius, a. O. 210f. (= Studia Varia 214f.) mit weiterer Lit. Anm. 1b. Der delphische Kopf muß sehr viel später angesetzt werden. Seine klassizistische Form ist kaum vor den 30er Jahren

Damit wäre der Anschluß an das offizielle hellenistische Porträt auch zeitlich hergestellt und zugleich deutlich, daß zumindest eine der Entwicklungslinien der römischen Porträtüberlieferung von der hellenistischen Ehrenstatue ihren Ausgang nimmt, also ein Porträtbewußtsein auch außerhalb der in ihren Anfängen für uns so wenig greifbaren Ahnenbilder existiert haben muß. Schweitzer (a. O. 18f.) betont, daß das Porträt in Rom eine *res privata* war und sein politischer Aspekt aus dem öffentlichen Engagement der *gentes* herrühre. Die Nachrichten über Statuen auf dem Forum und Kapitol[8] deuten aber darauf hin, daß es Porträtstatuen gegeben hat, deren Charakter von vornherein öffentlich bestimmt war; daraus geht hervor, daß sich ganz offenbar der griechische Brauch der Ehrung verdienter Männer durch Aufstellen von Bildnisstatuen auf öffentlichen Plätzen und in Heiligtümern auch in Rom eingebürgert hatte. Sehr wahrscheinlich ist dies mindestens seit der zweiten Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. der Fall gewesen[9].

des 1. Jhs. v. Chr. denkbar, die Ausführung dürfte vielleicht noch später sein. Er kann in manchem als östliches Gegenstück zum Octavian in Verona (Antike 14, 1938, Taf. 21f.) gelten; er geht noch über das Original des Poseidonios (K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker, Basel 1943, 150 m. Abb.) hinaus; dieses dürfte wiederum kaum vor dem Jahrzehnt 60/50 geschaffen sein. — Vgl. jetzt H. Kähler, Zwei Römerköpfe, Pantheon 31, 1973, 1—14, der die Benennung des Delphischen Kopfes von Chamoux aufnimmt und noch auf einen anderen Kopf, ein Bronzeporträt in München, überträgt, dessen Datierung durch E. Bielefeld, Ein römisches Bronze-Bildnis, Pantheon 28, 1970, 198ff., um 200 v. Chr. er gleichfalls übernimmt. Der Münchener Bronzekopf ist in mancher Hinsicht merkwürdig. Ist er zweifelsfrei antik?

[5] Der Versuch einer Wiedergewinnung des Bildnisses des Siegers von Pydna durch G. Hafner, Das Bildnis des L. Aemilius Paullus, ÖJh. 48, 1966/67, 5—15 bleibt äußerst fragwürdig. Bereits die Hermenbüste aus dem 'Auditorium des Maecenas' und der Tk.-Reliefkopf im Kerameikos geben nicht die gleiche Persönlichkeit wieder, wie die Nebeneinanderstellung bei Schweitzer, Abb. 58/59, lehren kann.

[6] Paris, Louvre MA 1204. AB 103/4. — G. Richter, The Portraits of the Greeks (London 1965) III Abb. 1878/79.

[7] Vgl. G. Neumann, Ein Bildnis des Königs Perseus, JdI. 82, 1967, 157—166.

[8] Vgl. Vessberg 21ff., Nr. 59.60.64.71.75.94.165f. (L. Scipio). 173f. (Cn. Octavius). 277 (statuae veterum hominum). 282 (Statue des Marius, von Caesar wiedererrichtet). 286 (Sulla). 290 (M. Seius). 291.297.300 (Caesar). 307 (Lepidus). 308 (Reiterstatue des Octavian). 309 (Goldstatue des Octavian auf Colonna rostrata des Forums). — 158 v. Chr. wurden auf Beschluß der Censoren diejenigen Statuen vom Forum Romanum entfernt, die nicht mit Genehmigung von Senat und Volk errichtet waren: Plin. n. h. 34, 30; vgl. H. Volkmann, R.E. XXII, 1953, 62 s. v. Popilius. — Zur Frage der Häufigkeit von Ehrenstatuen im antiken Rom vgl. jetzt die Behandlung der neuen Inschriften aus Lucus Feroniae durch W. Eck, Die Familie der Volusii Saturnini in neuen Inschriften aus Lucus Feroniae, Hermes 100, 1972, 461—484; für den Senator L. Volusius Saturninus wurden, wenn auch nach seinem Tod, allein neun Statuen von Kaiser Nero beantragt und vom Senat beschlossen (a. O. 469f.), darunter drei Triumphalstatuen.

[9] Vgl. die Studien von G. Hafner, Cn. Naevius und M. Claudius Marcellus, RM. 75, 1968, 64—73, Bildnisse des 5. Jhs. v. Chr. aus Rom und Etrurien, RM. 76, 1969, 14—50 und Römische und italische Porträts des 4. Jhs. v. Chr., RM. 77, 1970, 46—71, deren aus einem

Neben der gentilen Ahnenbildüberlieferung und ihrer besonderen Bildnisgesinnung, ihrer gelegentlich der *pompa funebris* auch in die Öffentlichkeit des Forums eintretenden Erscheinung, die nach der Schilderung des Polybius[10] makabrer und unkünstlerischer Züge nicht entbehrt hat, steht also jene andere, die sich an die öffentliche Ehrenstatue hellenistischer Provenienz anschließt. Im Laufe des späten 2. Jhs. v. Chr. muß auch diese Ehrenstatue eine spezifisch römische Note erhalten haben, d. h. jener Prozeß, der das gentilizische Porträt gerade zu Beginn der Bürgerkriegsauseinandersetzungen ergreift, hat selbstverständlich auch die auf öffentlichen Plätzen errichteten Bildnisstatuen erfaßt. Sofern es sich um Bilder erfolgreicher Feldherren, von Konsuln und Prokonsuln, handelte, richteten sie sich im Typus nach den hellenistischen Exempla: Reiterstandbilder[11] im Panzer, Panzerstatuen zu Fuß[11a] und vor allem Statuen in jener heroisierenden Typik, wie sie seit Alexanders und seiner Nachfolger Heroen- und Götternachahmung (Achill, Herakles, Dionysos, Hermes, Zeus) bekannt waren, so z. B. der 'Feldherr' von Tivoli im Thermenmuseum[12], in dem man

---

phantasievollen und gewiß konstruktiven Optimismus gewonnenen Ergebnissen gegenüber jedoch größte Vorsicht geboten erscheint. Ausgezeichnet sind seine einleitenden Darlegungen RM. 76, 1969, 14—20. Vgl. im übrigen die abgewogenen Ausführungen von Emeline Hill Richardson, The Etruscan Origins of Early Roman Sculpture, MAAR. 21, 1953, 77—124 bes. 98ff. 110ff. 123f.

[10] Hist. VI 53, vgl. Vessberg 40f.

[11] Vgl. H. Siedentopf, Das hellenistische Reiterdenkmal (Waldsassen 1968) 23ff. 72ff. Zu frühen Reiterstatuen in Rom, auch zur fiktiven Dokumentation solcher auf Münzen, vgl. den wichtigen Aufsatz von H. Gesche, Die Reiterstatuen der Aemilier und Marcier, JbNG. 18, 1968, 25—42. Ob wirklich Sulla der erste römische Feldherr war, dem eine Reiterstatue errichtet wurde (a. O. 40), erscheint fraglich. Seit Aemilius Paullus' Reiterbild in Delphi konnten auch in Rom Reiterstatuen erwartet werden. Daß die Reiterstatue griechischen Ursprungs war, ist den Römern noch im 1. Jh. n. Chr. klar bewußt gewesen, vgl. Plin. n. h. 34, 19.

[11a] Zum Problem der Panzerstatuen im republikanischen Rom: vgl. F. Felten, Römische Panzerstatue in München, AA. 1971, 233—246. Die Stelle Plin., n. h. 34, 18, von der Panzerstatue Caesars auf seinem Forum scheint zu restrictiv aufgefaßt (a. O. S. 235). Sicherlich ist die Sitte der Errichtung von Panzerstatuen im republikanischen Rom auf dem Hintergrund des Triumphes zu sehen. Das allgemeine Waffenverbot innerhalb des Pomeriums mochte der Errichtung von Panzerstatuen im Stadtgebiet Roms zunächst nicht förderlich sein; aber in den Landgemeinden (u. a. Tibur, Lanuvium) bestanden keine Hinderungsgründe. Die 'Erfinder' der Panzerstatue waren selbstverständlich die Römer nicht.

[12] Biancha Maria Felletti Maj. Il Museo Nazionale Romano, I Ritratti (Roma 1953) 33 Nr. 45. — Vessberg Taf. 48f. — Bianchi Bandinelli 86 Abb. 93. — Kähler Taf. 61. 63, Erl. S. 100. Die Nebeneinanderstellung bei Schweitzer Abb. 63.64 mit dem Kopf Vatikan, Sala delle Pitture, läßt den Gedanken nicht abwegig erscheinen, daß letzterer als spätere Replik aufzufassen ist; eine Vergröberung und Verhärtung der bewegten Formen der Oberfläche ist nicht zu verkennen. Wie bereits Kähler gesehen hat, gehen die Profilansichten durchaus mit den Münzbildern Sullas überein (vgl. Vessberg Taf. 4, 2—4). Die bezeichnenden tief eingegrabenen Wangenfalten begegnen hier wie dort und entsprechen bei Sulla besser dem bewegten hellenistischen Inkarnat als am Münzbildnis des C. Coelius Caldus, dessen Kopf viel magerer ist, auch 'italischer' und wahrscheinlich mehr dem Stil des ersten Triumvirats, der Zeit des Münzmeisters, gleichkommt. Der gutmütige, unbedeutend erscheinende Ausdruck sollte einer Identifizierung mit dem unberechenbaren

sogar Sulla selbst hat erkennen wollen. Daß hier der Gedanke der Nachfolge der hellenistischen Könige in der Nachahmung ihres Lebens- und Darstellungsstils durch die junge vorwärts drängende römische Macht mitspielt, kann gar nicht geleugnet werden; sie ist bis in das private bürgerliche Leben der campanischen Landstädte und ihres Wohnstils hin zu verfolgen[13].

Persönlicher Ehrgeiz und Eitelkeit, aber auch das Bedürfnis einer legitimierenden Deutung der eigenen Anstrengungen führen dann etwa bei Pompeius zu ganz bewußter Anknüpfung an Alexander selbst. Nicht sosehr dessen Königtum als vielmehr seine Eroberertätigkeit im Osten ist der Bezugspunkt, ähnliches gilt für Marc Anton und mit gewissen Modifikationen auch für Iulius Caesar[14]. Aber auch Augustus, d. h. der junge Caesar Divi Filius, hat dem großen Makedonier seinen Tribut gezollt. Dies ist jüngst von KIENAST[15] aufs neue herausgestellt worden, nachdem schon

---

und grausamen Führer der Optimaten nicht im Wege stehen. Wir haben inzwischen gelernt, daß sich derartige Gegensätze in einer und der gleichen Persönlichkeit nicht ausschließen. Der frgt. kolossale Kopf vom Trajansforum, den KÄHLER a. O. für eine Replik hält, die vom Augustusforum möglicherweise hierher verschleppt worden sei, hat sich mit größerer Wahrscheinlichkeit auf ein Nervabildnis deuten lassen: zuerst H. GÖTZE, Ein neues Bildnis des Nerva, MdI. 1, 1948, 153 Taf. 56, 1; vgl. zuletzt M. WEGNER, Das Römische Herrscherbild, II, 1. Die Flavier (Berlin 1966) 45. 111f. Taf. 39b. — P. ZANKER, AA. 1970, 518.521 Abb. 32.

[13] Vgl. K. SCHEFOLD, Pompejis Tuffzeit als Zeuge für die Begründung römischer Kunst, in: Neue Beiträge zur klass. Altertumswiss. FS. z. 60. Geb. v. B. Schweitzer (Stuttgart 1954) 297—310. — DERS., Vergessenes Pompeji (Bern-München 1962) 21ff.

[14] Vgl. DOROTHEA MICHEL, Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius, Coll. Latomus 94 (Brüssel-Berchem 1967) passim. — Die neuerlich von F. FELTEN (s. Anm. 11a) vorgenommene Taufe der spätrepublikanischen Panzerstatue aus Tusculum in München auf Marc Anton scheitert an der physiognomischen Diskrepanz zu dem aus Münzen und literarischen Angaben vorzustellenden Konstitutions-Typus des Triumvirn. Kopf und Statue gehören nicht zusammen (R. WÜNSCHE). Zur schwierigen Frage der Bildnisse Marc Antons vgl. O. BRENDEL, The Iconography of Marc Anton, in: Hommages à A. Grenier I, Coll. Latomus 58 (Brüssel-Berchem 1962) 359ff. — H. MÖBIUS, Alexandria und Rom, Abh. Münch. NF 59, 1964, 33ff. — G. GRIMM, Zu Marc Anton und Cornelius Gallus, JdI. 85, 1970, 158—170. — D. MICHEL, a. O. 109—132.

[15] D. KIENAST, Augustus und Alexander, Gymnasium 76, 1969, 430—456. — Vgl. auch E. DOBELHOFER, Die Augustuspanegyrik des Horaz in formalhistorischer Sicht (Heidelberg 1966) 122. 130—137 (den Hinweis auf diese Arbeit verdanke ich H. KYRIELEIS); ferner: A. BRUHL, Le souvenir d'Alexandre le Grand et les Romains, Mél. 47, 1930, 202 bis 221. — A. HEUSS, Alexander der Große und die politische Ideologie des Altertums, AuA. 4, 1954, 65—104 bes. S. 83f. — A. BELLINGER, The Immortality of Alexander and Augustus, Yale ClassStud. 15, 1957, 91—100. — Vgl. jetzt: O. WEIPPERT, Alexander-Imitatio und römische Politik in republ. Zeit (Diss. Würzburg 1970; Augsburg 1972) 214—259. Als Beispiel der Alexander-Imitatio der frühen Kaiserzeit vgl. die neue Behandlung des Kameo Gonzaga, Leningrad, durch H. KYRIELEIS, BJb. 171, 1971, 162ff.; trotz Verfremdung ist die Alexander-Ikonographie nicht zu leugnen. Das römische physiognomische Grundmuster ist aber m. E. nicht so sehr das des Augustus wie dasjenige des Germanicus (vgl. a. O. 186ff.). Mit ihm läßt sich auch das gewiß sehr idealisierte Frauenbildnis als das der älteren Agrippina weitaus zwangloser verbinden. Der Weg zum Liviaporträt wäre zu weit. Als einzig mögliche politische und kunstgeschichtliche Konstellation für die Entstehung des Kameos ergäben sich dann die ersten Monate der Herrschaft des Caligula: zur postumen

BRENDEL[16] vor fast 40 Jahren bei der ersten systematischen Behandlung der Augustusbildnisse darauf hingewiesen hatte.

Wichtig für unser Thema der Typologie und Ideologie[16a] des römischen Herrscherbildes ist jedoch die Tatsache, daß in ein Bildnis von außen durch programmatische Anknüpfung an eine andere historische oder mythische Persönlichkeit Züge hineingetragen werden können, die so im ursprünglichen Erscheinungsbild nicht enthalten waren oder zumindest nur als Ergebnis einer durchaus künstlichen Stilisierung wie etwa im Stirnschopf des Pompeius. Mit anderen Worten, das Porträt des Betreffenden wird auf bestimmte typische Merkmale hin stilisiert bzw. typisiert, eine Tendenz, die der griechischen Porträtkunst von Anfang an als Ausdruck ihrer kategorialen Differenzierungsfähigkeit innegewohnt hatte, ja zu ihren wesentlichen Eigenschaften überhaupt gehörte. Durch die Erfassung der geistigen Gestalt des Porträtierten, seine Einordnung in die entsprechende Kategorie menschlicher Existenz, ist es so verhältnismäßig leicht, bei griechischen Bildnissen die zugehörige Umwelt des Dargestellten mitzuerkennen, etwa die Welt des Philosophen, des Dichters[17], und innerhalb der letzteren sogar die einzelne Gattung, gegenüber dem bärtigen Epiker oder Tragiker den der modernen Welt aufgeschlossenen Lustspieldichter mit alexanderhaft glattem Kinn; letztlich die Welt des am Göttlichen und Heroischen gemessenen hellenistischen Herrschers selbst[18].

Ehrung seiner Eltern beauftragt er einen Glyptiker, der noch ganz in der Tradition der Hofkunst unter Tiberius steht. Zum Alexanderverhältnis des Germanicus vgl. WEIPPERT a. O. 257f. — Eine weitere Deutung trägt soeben ERIKA ZWIERLEIN-DIEHL, Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien (München 1973) 160f. zu Nr. 525, vor, im Anschluß an den Wiener Karneol mit den Doppelbüsten von Drusus II und Germanicus gegenüber der Büste einer Frau, die in diesem Zusammenhang überzeugend von der VERF. als Livilla gedeutet wird. Drusus II und Livilla will die VERF. auch auf dem Kameo Gonzaga erkennen, und zwar aus gleichem Anlaß, der Hochzeit des Tiberiussohnes mit der Schwester des Germanicus ca. 4/5 n. Chr. Eine so frühe Datierung des Kameo Gonzaga ist jedoch nicht nur stilistisch unwahrscheinlich, sondern auch aus ideologischen Gründen. Zu Lebzeiten des Augustus wäre die Darstellung eines Prinzen im Alexanderkostüm mit der Ägis undenkbar. Das Gleiche darf für die Lebenszeit des Tiberius gelten. Nach dem Tode des Tiberius indessen, d. h. unter Caligula, wäre wiederum eine solche Erhöhung des Drusus II unvorstellbar. Selbst für Germanicus wird mit dem Alexanderkostüm sehr hoch gegriffen. Aber eine solche Erhöhung ist mit der Rehabilitierungskampagne Caligulas für seinen Vater und seine hingemordeten Brüder durchaus vereinbar. Vgl. dazu W. TRILLMICH, Zur Münzprägung des Caligula von Caesaraugusta (Zaragoza), MM. 14, 1973, 151—173.

[16] BRENDEL 45—47.

[16a] Zum Begriff der Herrscherideologie und seiner Anwendung auf Augustus vgl. A. HEUSS, Römische Geschichte (Braunschweig 1964²) 285ff.

[17] Vgl. bes. K. SCHEFOLD, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker (Basel 1943).

[18] Vgl. z. B. G. KLEINER, Das Bildnis Alexanders des Großen, JdI. 65/66, 1950/51, 206 bis 230. — DERS., Bildnis und Gestalt des Mithridates, JdI. 68, 1953, 73—95. — Vgl. ferner die gedankenreiche Abhandlung von T. HÖLSCHER, Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen, Abh. Heidelbg. 1971, Nr. 2 passim und bes. 24—42; die auch die Rückwirkungen des Herrscherbildes, hier des Alexanderporträts, auf die Heroenikonographie erstmals mit einbezieht, S. 43ff. Ich möchte auch den 'Eubuleus'

Aller Verismus[18a] des römischen Ahnen- und Totenkultes hat es nicht zu verhindern vermocht, daß dieser griechische kategoriale Differenzierungsfaktor in die römische Bildniskunst gerade des politischen Porträts Eingang fand. Und zwar begnügte man sich keineswegs mit dem, was das hellenistische Herrscherbild an heroischen und göttlichen Assoziationsformeln schon bereitgestellt hatte, sondern griff zurück in den Typenvorrat der klassischen Idealplastik schlechthin.

Wir werden solchen Rückgriffen bei der Behandlung des Augustusporträts noch begegnen. Wichtig ist, daß sie aus bewußten, programmatischen Absichten hervorgehen, die beim Herrscherbild in erster Linie politischer Natur sind. Ein nicht unbeträchtlicher Teil der politischen Propaganda, sei sie nach innen oder außen gerichtet, konnte durch gezielte Formulierung des Porträts der Kaiser oder Parteiführer ausgedrückt werden. Je nach den für notwendig erachteten Zielen der politischen oder religionspolitischen Aktivität wandeln sich auch die gewählten Richtbilder des Porträts, wobei zwar die allgemeine Grundform und besonders charakteristische Züge des Erscheinungsbildes durchaus gewahrt werden, indessen erstaunliche Abweichungen aufgrund der jeweils vorgenommenen Stilisierung auftreten können. Bereits auf Münzen läßt sich die voneinander abweichende Typisierung eines und desselben Herrscherkopfes mehrfach nachweisen[19]. Gewiß bilden sich auch im römischen Ahnenbildnis sehr bald 'typische' Gesichter heraus. Vielfach ist das, was man als besonders treffendes Individualporträt anzusprechen geneigt ist, kaum etwas anderes als ein recht allgemeines Jünglings- oder Greisenbild, das bei näherem Hinsehen eine große Zahl charakteristischer Züge mit anderen Gesichtern der Zeit gemeinsam hat[20], womit nicht geleugnet werden soll, daß sehr viele treffende und unverwechselbare realistische Individualporträts aus der römischen Bildniskunst hervorgegangen sind. Der römischen Vorliebe für das Bildnis als Spiegel des Lebensablaufes entspricht hierbei die große Anzahl von Porträts alter Männer. Im Rahmen des Herrscherbildes ist

---

so verstehen und nicht einfach als einen frühen attischen Alexander. Wer auch immer sich hinter diesem Typus verbirgt (Triptolemos oder Eubuleus), er hat Züge Alexanders annehmen können, weil er in seiner Erscheinung bereits gewisse Affinitäten zu Alexander aufwies. Vgl. jetzt G. Schwarz, Zum sog. Eubouleus, P. Getty MusJournal 2, 1975, 71—84.

[18a] Zum Verismus des römisch-republikanischen Porträts vgl. A. Neppi Modona, Sul verismo nella ritrattistica Romana, ArchClass. 10, 1958, 235—239. — G. Richter, The Origin of Verism in Roman Portraits, JRS. 45, 1955, 39—46 (Ableitung aus spätägyptischer Kunst).

[19] Bei Augustus ist dies mehrfach der Fall, zuletzt von Sutherland 109 für die Cistophoren resignierend festgestellt.

[20] Vgl. bes. das bei Vessberg Taf. 25—45 ausgebreitete Material der republikanischen Grabsteine. Aber auch manche sog. Familienähnlichkeiten, die man gern auf genealogische Zusammenhänge hingedeutet hat (etwa Schweitzer 34ff., aber Ders., 40), gehen auf typisierende Tendenzen in der römischen Porträtkunst zurück. Letztlich unterliegt der Mensch in seiner natürlichen Erscheinung ebenfalls einer Typisierung. Nicht nur die Kunst generalisiert, auch die Natur ist im Grundbau ihrer Formen nicht unbeschränkt variabel.

jedoch gerade diese Vorliebe zurückgedrängt. Der Kaiser wird in der Blüte seiner Männlichkeit, in der Regel unter möglichster Vermeidung aller Hinweise auf körperlichen Verfall, dargestellt. Das gilt auch für die Angehörigen des Kaiserhauses. So ist die in der älteren Forschung so beliebte möglichst genaue Schätzung des Alters der Dargestellten innerhalb dieses Personenkreises in der Regel gegenstandslos, ja methodisch ungerechtfertigt[21]. Das Phänomen ist bekanntlich nicht auf die Antike beschränkt, ein Blick auf die Augustalen-Prägungen Friedrichs II. von Hohenstaufen[22] in Italien läßt erkennen, wie sehr das Bildnis des Herrschers bestimmten Vorbildern programmatisch verpflichtet ist, so daß über das Aussehen des Kaisers so gut wie keine bindenden Rückschlüsse möglich sind, geschweige denn auf sein Alter. Auch alle Versuche, Bildnisse römischer Kaiser, insbesondere auch die des Augustus, nach dem geschätzten Alter des Dargestellten zu datieren, sind fast immer zum Scheitern verurteilt, es sei denn, es läge eine deutliche Hervorhebung des Greisenalters vor. Aber das ist außerordentlich selten. Hinzu kommt, daß von Augustus postume Bildnisse in reichem Maße erwartet werden dürfen und in der Tat auch schriftlich und in erhaltenen Monumenten bezeugt sind, Bildnisse, die keineswegs immer den 'alten' Kaiser wiedergeben, eine Wiedergabe jedoch auch nicht ausschließen. Das Problem des postumen antiken Herrscherbildes ist eben erst als solches erkannt, das Fortwirken in der oben erwähnten Rückgriffstilisierung dagegen schon länger Gegenstand der Forschung[23].

Mit Recht ist dann auch eine zunächst typologische Klassifizierung der Porträts römischer Kaiser seit den ersten Bänden des 'Römischen Herrscherbildes'[24] geübt worden, wenngleich vielfach hinsichtlich der Auswertung der Münzprägungen in zu eklektischer Manier. Längst hat man erkannt, daß zu bestimmten Gelegenheiten im Ablauf der Regierung, etwa zu Decennalien- oder Vicennalienfeiern, Saekularspielen, anläßlich glücklicher Rückkehr nach längerer Abwesenheit in den Provinzen usw. neue offizielle Bildnistypen geschaffen wurden, die dann für gewisse Zeit richtunggebend waren, zumindest in den wichtigsten Zentren der antiken Welt verpflichtend wirkten. Daß man hier übrigens nicht radikal ausschließend vorging und ältere Denkmäler nicht vernichtet hat, gilt es festzuhalten, um jenen freien Spielraum deutlich zu machen, den das römische Imperium trotz gelegentlich harter Maßnahmen immer noch ließ. Es war also durchaus möglich und läßt sich auch erweisen, daß zu gleicher Zeit ältere und jüngere Ausprägungen des Herrscherbildes nebeneinander bestanden, insbesondere in entlegenen Provinzen und vor allem dann, wenn die betreffenden Bildnisse mehr privaten Charakter besaßen, was etwa bei Weihung und Aufstellung von Porträts der kaiserlichen Familie in privaten oder genossenschaftlichen Gebäuden der Fall war.

---

[21] Vgl. z. B. die größtenteils irreführenden Darlegungen zum Augustusporträt und seiner Entwicklung bei R. West (Gräfin Schlieffen), Römische Porträtplastik I (München 1933) 112ff.

[22] Vgl. RM. 60/61, 1953/54 Taf. 10, 1.2.

[23] z. B. Junger Gallien — Augustus; Konstantin d. Gr. — Augustus/Trajan; Friedrich II — Konstantin d. Gr./Augustus. — Für Claudius hat B. Schweitzer, Der große Kameo des Grünen Gewölbes in Dresden, RM. 57, 1942, 92ff. (= Ders., Zur Kunst der Antike II, Tübingen 1963, 244ff.) nachweisen können, wie sehr sich sein Bildnis zunächst an dem des Augustus typologisch orientiert.

[24] z. B. M. Wegner, Die Herrscherbildnisse der antoninischen Zeit (Das römische Herrscherbild II 4, Berlin 1939), dessen einleitende Ausführungen zur Überlieferung als programmatisch gelten dürfen; ferner W. H. Gross, Die Bildnisse Trajans (Das römische Herrscherbild II 2, Berlin 1940) passim.

Die aufgezeigten Möglichkeiten programmatischer Veränderung, sogar Verfremdung, des Kaiserbildes mahnen, Identifizierung oder Absprechen der Identität nur mit größter Zurückhaltung vorzunehmen. Die der naturalistischen Methode des ausgehenden 19. Jhs. verpflichtete Weise, allein aufgrund sog. 'Ähnlichkeit' unter peinlicher Beachtung von Schädelumriß, Profil und besonders des physiognomischen Ausdrucks, der so sehr subjektivem Empfinden unterworfen ist, zu- und abzuschreiben, hat sich vielfach als irreführend erwiesen. Man vertraute auf die eigene psychologische Menschenkenntnis, und je erfahrener und sicherer man sich hier fühlte, um so dezidierter waren die Urteile über die Persönlichkeitsstruktur des Dargestellten.

Indessen zeigt sich bei näherem Hinsehen, wie zurückhaltend und typisierend der persönliche Ausdruck des römischen Herrscherbildnisses sein kann. Und wenn einmal betont persönliche, 'menschliche' Züge erkennbar scheinen, sind sie oft genug in bestimmter Absicht 'gesteuert', vielfach sogar übertrieben, so daß auch hier die Frage nach dem 'wahren' Aussehen offen bleibt. Die Veränderungen im Porträt eines römischen Kaisers sind nur zu einem Teil bedingt von der natürlichen Entwicklung seiner physiognomischen Physis, zum andern ist es die jeweils wechselnde politische Ideologie, welche die bildliche Präsenz des Kaisers bestimmt. Der Vorgang der Typenbildung erfährt in der Regel seine faktische Grundlegung durch die Vorbilder für die Münzprägung und endet bei den offiziellen Vorlagen für rundplastische Bildnisse, wobei beide auf einen gemeinsamen Bildnistyp zurückgehen können[25].

Vorarbeiten zu einer solchen Typologie des römischen Herrscherbildes und seiner ideologischen Beweggründe sind in den letzten 30 bis 40 Jahren von verschiedener Seite geleistet worden. Vor allem sind hier die Bücher von H. P. L'ORANGE[26] zu nennen, dann aber auch die antiquarischen Studien zum Herrscherbild und Herrscherornat von R. DELBRUECK[27] und vor allem von A. Alföldi[28], die den Porträtforscher erst eigentlich in den Stand setzen, die Symbolsprache der politischen Intentionen zu verstehen. Die Münzen nicht nur als Einzelfunde zu behandeln, sondern in ihrer Abfolge und in ihren Emissionen auf das politische Prägeprogramm und damit auch auf dasjenige des Münzbildes des Herrschers zu befragen, hat neben J. Vogt, M. Grant[29], C. H. V. Sutherland[30] u. a. in jüngster Zeit K. Kraft[31] unternommen und ist dabei zu wesentlichen neuen Erkenntnissen gelangt, nachdem schon vor längerer Zeit die politische und religionspolitische Auswertung der Reichsprägung durch P. L. Strack[32] wenigstens für den größten Teil des 2. Jhs. geleistet worden war. Eine ähnliche Aufarbeitung der Reichsprägung des 1. Jhs. steht noch immer aus[33].

---

[25] Hierzu die Tübinger Dissertation von W. TRILLMICH, Untersuchungen zu den Bildnissen der Agrippina Maior und der Antonia Minor, deren methodische Grundsätze inzwischen in einem Aufsatz 'Zur Formgeschichte von Bildnis-Typen' im JdI. 86, 1971, 179—213, zusammengefaßt sind.

[26] Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts (Oslo 1933). — DERS., Sol invictus Imperator, Symb. Oslo 14, 1935, 86—114. — DERS., Apotheosis in Ancient Portraiture (Oslo 1947). — DERS., Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in Ancient World (Oslo 1953).

[27] Insbesondere: Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler (Studien z. spätantiken Kunstgesch. II, Berlin 1929). — DERS., Spätantike Kaiserporträts von Constantinus

Letzthin hat für das Augustusbildnis Victorine v. Gonzenbach[34] in einer ausgezeichneten Studie gezeigt, wie ein östlicher Münztypus Vorbild gewesen ist für Wiedergaben des kaiserlichen Porträts auf einer Gattung von Medaillonschälchen aus Ton und Metall, die im Kult des Genius Augusti im Osten verwendet worden sind. In der dort sichtbaren Umstilisierung des Augustuskopfes wird wiederum deutlich, wie irrelevant die naturalistische Modelltreue in solchen Fällen war, in welchen es nur auf die hieratische Präsenz des Herrschers ankam. Aber bereits O. Brendel hat in seiner viel zu wenig gewürdigten Dissertation von 1931[35] sowie in seinem Aufsatz 'Mercurius Augustus' von 1935[36] den Weg gewiesen, das Porträt des Augustus vom Standpunkt politischer Bedeutungsikonographie und weniger als Zeugnis für den Ablauf einer biologischen Lebenskurve zu sehen. Die anregenden, jedoch der subjektivistischen Methode unterwor-

---

Magnus bis zum Ende des Westreiches (Studien z. spätantiken Kunstgesch. VIII, Berlin 1933). — Ders., Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus (Das röm. Herrscherbild III 2, Berlin 1940).

[28] Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhofe, RM. 49, 1934, 1—118. — Ders., Insignien und Tracht der römischen Kaiser, RM. 50, 1935, 3 bis 158 (= Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche, mit Register v. Elisabeth Alföldi-Rosenbaum, Darmstadt 1970). — Für die Statuen: H. Kruse, Studien z. offiziellen Geltung des Kaiserbildes im römischen Reich (Paderborn 1934) und H. G. Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser (Berlin 1968) mit Rezension von K. Fittschen, BJb. 170, 1970, 541—552 u. H. Blanck, GGA. 223, 1971, 86ff.

[29] U. a. From Imperium to Auctoritas (Cambridge 1946); — Ders., Aspects of the Principate of Tiberius, NNM. 116 (New York 1950).

[30] U. a. Coinage in Roman Imperial Policy 31 BC — AD 68 (London 1951) und das gerade erschienene Buch 'The Cistophori of Augustus' (London 1970).

[31] Zur Münzprägung des Augustus, SB. wiss. Ges. Frft/M. 1968 Nr. 5 (Wiesbaden 1969) 205—251, mit Vorarbeiten S. 205 Anm. 2.

[32] Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des 2. Jhs. I—III (Stuttgart 1931—37).

[33] Die Marburger Dissertation von H. G. Simon, Historische Interpretationen zur Reichsprägung der Kaiser Vespasian und Titus (1952) liegt m. Ws. noch nicht gedruckt vor.

[34] Genius Augusti — Theos Sebastos, in: Opuscula C. Kerenyi dedicata (Stockholm 1968) 81—117.

[35] Ikonographie des Kaisers Augustus (Diss. Heidelberg 1928; Teildruck I. Teil 'Bis zur Statue von Prima Porta', Nürnberg 1931).

[36] RM. 50, 1935, 231—259.

fenen Arbeiten von L. CURTIUS[37] haben demgegenüber eigentlich einen Rückschritt bedeutet; angesichts der nüchterner urteilenden Art seines Kontrahenten F. POULSEN[38] hat er lediglich insofern Recht behalten, als an der Verbindlichkeit der Stirnlockenformel festzuhalten ist, die nur in Ausnahmefällen durchbrochen oder vernachlässigt wird. Daß es in der Tat voneinander abweichende Formeln des Stirnhaares bei Augustusbildnissen gegeben hat, war in den 30er und 40er Jahren des Jahrhunderts deswegen nicht so deutlich, weil eine Reihe wichtiger Denkmäler entweder noch gar nicht oder nur wenig bekannt war.

Einen überaus förderlichen Beitrag hat der so tragisch früh verstorbene VAGN POULSEN[39] zum römischen Porträt allgemein als auch namentlich zur Erforschung des Augustus-Bildnisses geleistet. Neben seinen Arbeiten zur Ikonographie der julisch-claudischen Dynastie sei vor allem sein Katalog[40] der Porträts in der Ny Carlsberg Glyptotek und die ausführliche Einleitung dortselbst hervorgehoben. WALTER HATTO GROSS bereitet zusammen mit PAUL ZANKER die umfassende Behandlung des Augustus-Porträts für 'Das Römische Herrscherbild' vor; ihm wird ein wichtiger Beitrag zum Augustus von Prima Porta[41] — zum Teil als Entgegnung auf KÄHLERS entsprechende Monographie[42] — sowie die methodisch konsequente, wenn auch wohl ein wenig zu puristische Recensio der Bildnisse der Livia[43] verdankt. ERIKA SIMON hat sich nicht nur mehrfach zum Augustus von Prima Porta geäußert, sondern die Diskussion auch nach der Bedeutungsseite der Problematik hin durch zahlreiche Beiträge zur Kunst der frühen Kaiserzeit gefördert[44]. Den letzten, in manchem sehr gewagten Vorstoß zu einem neuen Verständnis des Augustus von Prima Porta, seines Panzerschmucks und der Umstände der ursprünglichen Aufstellung hat HARALD INGHOLT[45] unternommen.

---

[37] Ikonographische Beiträge zum Porträt der römischen Republik u. der jul.-claudischen Familie I—XIV, RM. 47, 1932—50, 1935; 54, 1939—55, 1940. MdI. 1, 1948.

[38] U. a. Probleme der römischen Ikonographie (Vid. Selsk. Arch.-Kunsthist. Medd. II 1, Kopenhagen 1937). — DERS., Römische Privatporträts und Prinzenbildnisse (a. O. II 5, Kopenhagen 1939).

[39] Portraetterne af Augustus, Tiberius og Livia fra Fayum, Meddel.NyCarlsberg 2, 1945, 1—20. — Billeder af Nero og Hans Far, a. O. 6, 1949, 1ff. — Britannicus og Hans Slaegtninge, a. O. 7, 1950, 35ff. — Nero, Britannicus and others, Iconographical Studies, Acta Arch. 22, 1951, 119ff. — Once more the Young Nero and other Claudians, a. O. 25, 1954, 294ff. — Portraetter af Augustus' Faedre, Meddel.NyC. 13, 1956, 3ff. — Caligulas Billede, a. O. 14, 1957, 29ff. — Portraits of Caligula, ActaArch. 29, 1958, 175ff. — Drusus den Aeldre. Et Paternitetssporgsmaal i kunsthistorick Lys, Meddel.NyC. 15, 1958, 25ff. — Claudische Prinzen (Baden-Baden 1960). — Tre Oldtidsportraetter, Meddel.NyC. 18, 1961, 15ff. — Portraits of Claudia Octavia, Opusc. Romana IV (Rom 1962) 107—115. — Ein Meisterwerk römischer Bildniskunst, Jb. Berl.Mus. N.F. 10, 1968, 5ff. — Vgl. den Nachruf von P. J. RIIS, in: Oversigt over Det Kgl. Danske Videnskabernes 1970/71, 1—13.

[40] Les Portraits Romains I: Republique et Dynastie Julienne (Kopenhagen 1962).

[41] Zur Augustusstatue von Prima Porta, NGG. 1959 Nr. 8.

[42] Die Augustusstatue von Prima Porta (Momumenta artis Romanae 1, Köln 1959).

[43] Julia Augusta, Abh. Göttg. 3 Nr. 5, 1962. — Inzwischen sind die beiden Vorträge von P. ZANKER über das Forum Augustum und das Forum Romanum als selbständige Monographien erschienen (MonArtisAntiquae II u. V, Tübingen o. J. u. 1972), welchen der VERF. neben topographischen Bedeutungsfragen solche nach der ideologischen Intention der Bildprogramme, darunter auch der Porträts, stellt; vgl. auch in methodischer Hinsicht seinen Vortrag über das Trajans-Forum: AA. 1970, 499—544.

Aus Anlaß einer Neuerwerbung des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart seien hier einige Überlegungen zur Typologie und ideologischen Bedeutung des Augustus-Porträts angestellt. Es sind im wesentlichen Vorschläge zur Gruppierung und Datierung bekannter und einiger neuer Funde; auch sie können nur vorläufigen Charakter haben und sollen der endgültigen Bearbeitung von GROSS und ZANKER nicht vorgreifen, sondern bestenfalls notwendige Vorklärungen herbeiführen.

II. Das Bildnis des Triumvirn und Caesarrächers (Typus B)

Das sog. Knabenbildnis des Augustus ist letzthin Gegenstand heftiger Auseinandersetzungen gewesen anläßlich des Auftauchens einer Replik des Typus Vatikan, Busti 273, in Mainz[46]. Der Streit ging hierbei nicht mehr um die Deutung dieses Bildnistypus' auf Augustus als vielmehr um die Frage der Echtheit der ganzen Serie einschließlich der berühmten Büste im Vatikan. Der Typus wird, ungeachtet der Frage der Echtheit einiger seiner Glieder[47], heute mit guten Gründen nicht mit Augustus selbst, sondern mit dem seines Enkels und Adoptivsohnes Gaius Caesar verbunden, wobei durchaus nicht geleugnet werden kann, daß Züge des Augustus-

---

[44] Zur Augustusstatue von Prima Porta, RM. 64, 1957, 46—68. — DIES., Der Augustus von Prima Porta (Opus nobile H. 13, Bremen 1959). — DIES., Das neugefundene Bildnis des Gaius Caesar in Mainz, MZ. 58, 1963, 1—18. — DIES., Beiträge über Denkmäler römischer Geschichte u. Religion, in: HELBIG I—IV⁴ (Tübingen 1963—72).

[45] The Prima Porta Statue of Augustus, I. The Interpretation of the Breastplate, Archaeology 22, 1969, 176—187; II. The Location of the Original, a. O. 304—318. — Vgl. bereits O. BRENDEL, Gnomon 36, 1964, 500f.

[46] Vgl. F. BROMMER, Zum Mainzer Augustuskopf (Kl. Schriften d. Ges. f. Bildende Kunst in Mainz Nr. 20, Mainz 1964). — G. HAFNER, Der angeblich antike Marmorkopf aus Mainz, RM. 71, 1964, 170ff. Daß der Mainzer Kopf eine moderne Kopie nach demjenigen im Vatikan ist, darf als erwiesen gelten.

[47] Wie auch immer man die Frage der Echtheit des Typus als solchen beurteilt, selbst im Falle des eindeutigen Nachweises, daß der Kopf im Vatikan nicht nur stark überarbeitet (anläßlich der Einsetzung in die moderne Hermenbüste), sondern von Grund auf modern ist, kann nicht geleugnet werden, daß ein Porträt der Caesares-Reihe das Vorbild abgegeben hat. Natürlich hat man diesen in napoleonischer Zeit für einen jugendlichen Augustus gehalten. Da ein solcher Kopf in jener Zeit jedoch als Vorlage nicht nachgewiesen werden kann, bleibt immer noch am wahrscheinlichsten, daß der Kopf Vatikan, Busti 273, in seiner Substanz antik ist, denn ihn modern selbständig aus dem Prima-Porta-Typus oder der B-Reihe entwickelt zu denken, erscheint mir unmöglich. In der Porträtgruppe, die in Velia vor einigen Jahren in offiziellen Ausgrabungen ans Licht trat, aber noch unveröffentlicht ist, liegt der Typus in einwandfrei antiker Ausfertigung vor. Ich verdanke die Einsicht in das Photomaterial der Grabung der Freundlichkeit von M. NAPOLI und B. NEUTSCH. Vgl. jetzt: F. KRINZINGER, AA. 1976, 90—101.

Porträts offenbar mit voller Absicht in diesen Bildnistypus eingebracht sind, gewiß um die enge Zugehörigkeit zum Princeps zu dokumentieren, vor allem jedoch um die ins Auge gefaßte Nachfolge bereits sinnenhaft zu verdeutlichen. Dies gilt auch für die unzweifelhaft echten Bildnisse des Gaius[48] und ferner für die des jüngeren Bruders Lucius, dessen Porträt ebenfalls an eines des Augustus angeschlossen ist[49]. Der Typus A von Brendel muß also für die Typologie des Augustus außer Betracht bleiben[49a].

Dagegen sind die Versuche nicht glücklich zu nennen, die auch den Brendelschen Typus B, das 'Jünglingsbildnis', dem Augustus in Bausch und Bogen absprechen und mit C. Caesar verbinden wollen[50]. Sie berufen sich im wesentlichen darauf, daß keine der betreffenden Kopien des Typus während der in Betracht kommenden Periode zwischen 43 und 31 entstanden sein könne, vielmehr alle aus stilistischen Gründen angeblich der Spätzeit des Augustus angehören müßten und zudem spätere Fassungen des Augustus-Porträts voraussetzten.

Geht man jedoch wie heute meist und zu Recht von der Voraussetzung aus, daß die beiden Statuen in Korinth[51] die Enkel und Adoptivsöhne des Kaisers darstellen, dann ergibt sich von der einen von ihnen eine nicht zu leugnende Beziehung zur Reihe B von Brendel hinsichtlich des Stirnlockenmotivs, das ganz offensichtlich für die Kennzeichnung und Differenzierung der beiden Enkel auch im Altertum von Bedeutung war. Nr. 135, die vollständiger erhaltene Statue, die aufgrund der wenn auch nur entfernten Ähnlichkeit mit dem Kopf in Thasos[52] wohl zutreffend Lucius benannt ist, weist jene kräftige 'Lockenzange' über dem rechten Auge auf, deren eines Glied von der Stirnmitte her durch drei Lockeneinheiten gebildet wird, während sich über dem linken Auge 'kontrapostisch' eine 'Gabel' öffnet, deren äußere Glieder sich zum linken Schläfenhaar hin bewegen. Das gleiche Motiv wie Korinth Nr. 135, nur etwas schärfer unterteilt, hat der Togatus velatus aus der Basilica von Otricoli im Vatikan[53], den bereits LIPPOLD gewiß richtig trotz CURTIUS'[54] Verdikt für einen der Caesares erklärt hatte, damals noch, da der Kopf von Thasos nicht bekannt war, als Gaius, während die Taufe auf Lucius mehr für sich hat.

---

[48] F. Chamoux, 'Gaius Caesar', BCH. 74, 1950, 250—264. Zum inzwischen verschollenen Kopf in Philippi vgl. Hafner 50 NKG mit Lit. sowie W. H. Gross, Zweimal Gaius, AA. 1971, 562f. mit Hinweis auf einen anderen Kopf in Philippi. — Laura Fabbrini, Di un ritratto inedito di giovinetto nei Musei Oliveriani di Pesaro. Studi sulla iconografia dei figli di Agrippa con un breve „excursus" sulla rappresentazione dell'Ara Pacis, Pont AccLinc. 8. Ser. 10, 1955, 469—488.

[49] F. Chamoux, Un portrait de Thasos, Lucius Caesar, MonPiot. (MMAI. 44, 1950, 83—96.

[49a] Anders nach dem Vorgang von G. Rodenwaldt 20, Kähler 133.

[50] C. Pietrangeli, BullCom. 72, 1946/48, 83—96. — Ders., EAA. II 523f. Merkwürdigerweise hält P. den Einsatzkopf *capite velato* in Tunis, Musée Lavigerie, Simon Abb. 38, weiterhin für ein Jugendbildnis des Augustus, obwohl hier die Benennung Gaius Caesar ganz offensichtlich richtig ist, legt man die entsprechende Statue in Korinth zugrunde. V. Poulsen 22 hält auch grundsätzlich Typus B für Octavian. Zum Bronzekopf im Konservatorenpalast vgl. jedoch unten Anm. 64. — Ablehnend auch P. Zanker, Studien z. d. Augustus-Porträts I. des Actiumtypus, Abh. Göttingen Nr. 85, 1973, 49—51; dazu aber H. Jucker, Mus. Helv. 31, 1974, 188 (Octavian).

[51] F. P. Johnson, Corinth IX (1931) 72ff. — Ders., Gaius and Lucius Caesar?, AJA. 45, 1941, 605f. — Simon Abb. 37 u. 40. — Vermeule 180f. Abb. 110f.

[52] Vgl. Anm. 49.

Das genannte Stirnlockenmotiv findet sich nun in der Tat in sehr ähnlicher Form auf BRENDELS Typus B. Den Kern der Reihe bilden die Köpfe Berlin R 11 (B 6)[55], Modena (B 9)[56] und Florenz, Uffizien 40 (B 8)[57]. Alle drei haben die besagte Zange, jedoch antworten auf die äußeren zwei (Modena) oder drei (Berlin, Florenz) nicht drei, sondern sechs gleichgerichtete, den größten Teil der Stirnbreite einnehmende Locken, und statt der kräftigen Gabel über dem linken Auge findet sich lediglich eine kleine unauffällige Gabelung nach der sechsten Locke zum Schläfenhaar hin. Florenz bringt eine leichte Variation, indem drei und drei Locken zu je einer Untergruppe zusammengefaßt sind, jedoch ist dies eine sekundäre Spielart, die die Eintönigkeit von sechs hängenden Stirnlocken künstlerisch zu unterbrechen und zu gliedern sucht, aber nicht eine typologische Differenzierung des Dargestellten meint. Das ist offenbar auch dann nicht der Fall, wenn wahrscheinlich aus eben den angeführten Gründen die Anzahl dieser Locken sich verringert und die kleine Gabel in der äußersten linken Ecke ein wenig mehr über das linke Auge rückt und dadurch auch auffälliger wird, dennoch von jenem kräftigen 'Kontrapost' des Motivs an den Caesares-Porträts noch weit entfernt ist.

Zu dieser Variante gehören der in seiner Benennung umstrittene Kopf in Verona[58] (B 11, Abb. 4, 5), der Einsatzkopf in Aquileia (Abb. 1)[59] und der Einsatzkopf aus der Kryptoportikus in Arles[60], den Brendel noch nicht hatte kennen können. Verona und Aquileia weichen auch durch ihre leichtere oder schärfere Wendung zur Linken vom Grundtypus ab, der die auch bei späteren Bildnissen des Kaisers vorherrschende Rechtswendung aufweist. Arles dagegen folgt ihm hierin. Was die Stirnlocken angeht, so wird die Zange bei Verona von drei und vier, bei Aquileia von zwei und vier (bzw. viereinhalb) gebildet, während Arles dadurch besonders auffällt, daß von außen vier Locken dagegen schwingen und folglich die Zange im ganzen mehr zur Stirnmitte hinrückt, wo vier Locken im Gegensinn antworten. Die Zange ist ferner kleiner geworden und stellt sich zur entsprechend größeren Gabel links mehr im Sinne des oben für die Caesares aufgezeigten Verhältnisses. Dennoch muß auch hier an der von Benoit[61] gegebenen Benennung 'Augustus' festgehalten werden, auf die schon der Zusammenhang mit dem Clupeus virtutis[62] unmißverständlich hinweist. Beruht dessen um 1 Jahr verschobene Konsulzählung (COS VIII statt VII) nicht auf einem Versehen — angesichts der sorgfältig gemeißelten Monumentalinschrift ist das kaum anzunehmen — so bezieht sie sich auf die Aufstellung in der Provinz Narbonensis und dürfte damit auch die Statue in ihrer Ausfertigung mitdatieren, zu der der schöne Kopf gehört hat. Daß hier gegenüber dem Charakter des rächenden Triumvirn, wie er in anderen Kopien und besonders auf den Münzen besser erhalten ist, eine klassizistische Verklärung stattgefunden hat unter den Händen eines keineswegs provinziellen, wohl griechischen Bildhauers, ist ohne weiteres deutlich. Der Stil, besser spricht man von Manier, der Kopie oder Variante fällt durchaus nicht aus dem Rahmen dessen, was für die sich festigende klassizistische Formung der 20er Jahre angenommen werden darf, wenngleich außerstilistisch datierte Denkmäler dieser Zeit, abgesehen von den Münzen, nicht erhalten sind. Wir werden jedoch sehen, daß diese frühaugusteische Periode mit weiteren Werken zu füllen sein wird, die aufgrund von zwingenden Überlegungen in diesen Jahren entstanden sein müssen. Aber die Frage der Datierung der Kopien des Typus B soll noch später zur Sprache kommen. Zunächst bleiben noch einige Bemerkungen zu anderen Vertretern des Typus.

---

[53] LIPPOLD, Vat.Kat. III 1 (Berlin 1936) 209f. Nr. 597 Taf. 56. — HELBIG I⁴ 29 (HELGA V. HEINTZE).

[54] CURTIUS 57 m. Anm. 1.

[55] BLÜMEL 6 R 11 Taf. 8. — MONTINI Abb. S. 38.

[56] Modena, Galleria Estense, RA. 39, 1952, 38 Abb. 4. — MONTINI 14.38. 41 Abb.

[57] G. A. MANSUELLI, Galleria degli Uffizi, Le Sculture II (Rom 1961) 51 Nr. 39. Stark, aber gleichmäßig mit Säure geputzt, so daß nur die Grundform erhalten. Büste modern. — WEICKERT 213 Abb. 2; 215 Abb. 3. — MONTINI Abb. S. 40. — Ein gerade im Gesicht sehr ergänzter Kopf in Schloß Erbach erweist sich aufgrund der gut erhaltenen Stirnlocken als Vertreter des Typus B; vgl. BERNOULLI II 1, 44 Nr. 92. Ich verdanke K. und G. FITTSCHEN neue Aufnahmen, die eine eindeutige Beurteilung ermöglichen. Ein Kopf vom Forum in Hippo Regius, FA. 9, 1954, 5264, Abb. 129, von V. POULSEN Nr. 51, S. 88 als Germanicus gedeutet, ist wahrscheinlich ein Augustus Typ B in tiberischer Kopie mit Anlehnung an Züge des Prima Porta-Typus.

[58] P. MARCONI, Verona Romana (Bergamo 1937) 6 Abb. 1. — WEICKERT 216f. Taf. 21f. — CURTIUS Taf. 2,2. — MONTINI Abb. S. 39.

[59] G. BRUSIN, Gli Scavi di Aquileia (Udine 1934) 109f. Abb. 64. — CURTIUS 40f. Abb. 5—6. — V. POULSEN 22. — IRENE FAVARETTO, Sculture non finite e botteghe di scultura ad Aquileia, in: Venetia, Studi miscell. di Archeologia delle Venezie II (Padua 1970) 157 Abb. 7 u. 158 Anm. 90, denkt mit guten Gründen an direkten griechischen Einfluß in bestimmten Werkstätten von Aquileia; die selbständigen Beziehungen der Stadt zum vorderen Orient lassen sich auch sonst nachweisen. Auch daß in der abweichenden Wendung eine eigenständige Variation des italischen Typus vorliegt, spricht für eine originelle von außerhalb kommende Bildhauerpersönlichkeit. — Das Bildnis Aquileia, CURTIUS 59 Abb. 14, stellt Lucius Caesar dar.

Aus den oben dargelegten Gründen hinsichtlich der Unterscheidung mittels des Stirnlockenmotivs gehört ein Denkmal ganz klar und eindeutig zu unserer Reihe, das Pietrangeli seinerzeit gerade zum Anlaß genommen hatte, die Reihe umzubenennen. Er hat den Zusammenhang richtig gesehen. Es ist der arg verdrückte und fragmentierte Bronzekopf[63] aus dem Fund der Via del Babuino (Abb. 2, 3), dessen unglückliche Taufe auf Caligula durch V. Poulsen[64] Laura Fabbrini[65] kürzlich mit Recht zurückgewiesen hat, aber leider wieder zugunsten der, wie wir glauben, unhaltbaren Gaius-Caesar-Benennung. Offenbar hat man in der bisherigen Diskussion vollständig übersehen, daß er Zug um Zug eine Replik des Kopfes in Verona ist. Er entspricht in seiner Stirnlockenanordnung diesem und den Exemplaren Florenz und Berlin und muß deshalb mit diesen und den zugehörigen und abhängigen Stücken beurteilt werden. Das gleiche gilt aus eben demselben Grund auch für den Einsatzkopf eines Velatus in Adolphseck[66] trotz dessen sichtbarlicher Knabenstilisierung, die vermutlich zur Zeit der Anfertigung der Kopie vorgenommen wurde, denn es ist kaum anzunehmen, daß alle Jünglingsrepliken des Typus B von diesem Knabenbildnis ihren Ausgang genommen haben. Es hätte dann bereits in dem Knabenbildnis die Stirnlockenanordnung festgelegen und kanonisch auf die späteren gewirkt. Nur das Umgekehrte kann methodisch angenommen werden. Aber daß die gleiche Person gemeint ist wie in den übrigen Exemplaren, kommt in diesem ganz ungewöhnlichen Porträt hinreichend zum Ausdruck.

---

[60] F. Benoit, Le Sanctuaire d'Auguste et les cryptoportiques d'Arles, RA. 39, 1952, 31—67. — Kähler Taf. 85,1.

[61] Benoit a. O. 34ff.

[62] Benoit a. O. 50 Abb. 11. — Kähler Taf. 119,2.

[63] C. Pietrangeli, Ritratto bronzeo, BullCom. 72, 1946/48, 57ff. mit älterer Lit. — Vgl. D. K. Hill, A Cache of Bronze Portraits of the Julio-Claudians, AJA. 43, 1939, 401ff. Abb. 1—10. — Der Fund ist nicht einheitlich nach Zeit und Stil; deswegen spricht auch nicht die Tatsache, daß ein weiterer Augustuskopf (Prima-Porta-Typus) enthalten ist, gegen die Benennung unseres Kopfes.

Ein Fall scheint indes typologisch an der Grenze zu bleiben. Es ist der Kopf im Britischen Museum, London Nr. 1885[67]. Die Wendung zur Rechten, die bei allen Vertretern der Serie B zu beobachtenden tiefliegenden Augen, das magere, kantige Kinn, schließlich die Stirnlockenanordnung im groben entsprechen den gemeinsamen Merkmalen. Und dennoch geht in diesem Fall die Rechnung nicht auf. Der Mund ist zwar unwirsch zusammengekniffen, weicht aber in der Bildung von dem der Serie ab. Vor allem aber ist die Gesamtform des Antlitzes anders, kürzer, gedrungener, wenngleich auch ausladend oben im Stirnbereich und eng zusammengehend am Kinn, so doch deutlich unterschieden von den länger proportionierten Gesichtern wie Florenz, Berlin, Modena, darin dem Velatus Adolphseck näherstehend, wie denn überhaupt mehr knabenhafter als Jünglingstrotz ausgedrückt scheint. Entscheidend aber ist wohl schließlich, daß Zange und Gabel nur durch drei Locken getrennt sind und damit wieder der Anschluß an die Caesaresreihe, und zwar in diesem Punkte recht genau an die Statue Korinth 135[68], die wir mit Chamoux für Lucius Caesar halten, gewonnen wird. Es kann indes nicht übersehen werden, daß das Bildnis des Lucius

---

[64] MeddelNyC. 14, 1957, 43 u. Ders., Portraits of Caligula, ActaArch. 29, 1958, 175ff.

[65] Caligola: Il ritratto dell'adolescenza e il ritratto della apoteosi, RM. 73/74, 1966/67, 135f. Taf. 42,1; 43,1. — Der Vergleich des unzweifelhaften, wenn auch flüchtigen Gaius-Caesar-Kopfes in Chalcis und des Br.-Kopfes im KonsPal. zeigt sowohl en face als auch im Profil die Unvereinbarkeit. Der breite zusammengepreßte Mund ist für alle wirklichen Vertreter des Typus B bezeichnend, die kindlich geschürzten Lippen sind dagegen für die Caesares typisch, wie auch der Kopf aus Monte Cassino deutlich macht, Fabbrini a. O. Taf. 41,2.

[66] Curtius Taf. 1; 2,1. — Rodenwaldt 25 Abb. 11. — H. v. Heintze 16.97 Nr. 12 mit älterer Lit. Taf. 18f. 108a. b. Anders: Pietrangeli a. O. (Anm. 50) und Jucker, Gnomon 43, 1971, 806 mit Hinweis auf Fabbrini a. O. und Gross, Gymnasium 77, 1970, 153.

[67] BMC Sculpture III 153 Nr. 1885 Taf. 15. — Curtius 61 Abb. 15.

[68] Vermeule 181 Abb. 111.

Caesar an die Reihe des Typus B bewußt angenähert ist, ihm von dorther deutlich erkennbar und beabsichtigt Züge aus der Ikonographie des Adoptivvaters verliehen sind, wohl zu keinem anderen Zwecke als dem, die innige Verbindung mit dem Princeps zu betonen und aus dessen Willen, sich in den 'Söhnen' zu perpetuieren.

Hat man sich die gemeinsamen Merkmale der Reihe des Typus B und der von ihr abhängigen leicht variierten Bildnisfassungen klar gemacht, ferner die Identität der dargestellten Person innerhalb der Reihe anerkannt, dürfte die Identifizierung kaum zweifelhaft sein. Noch immer gelten hierfür die Argumente der bereits BRENDEL zur Verfügung gestandenen Münzen, deren Zeugniswert MARIE-LUISE VOLLENWEIDER noch durch eine Reihe von geschnittenen Steinen, meist Karneolen, ergänzt hat[69].

Unter den zahlreichen, im wesentlichen Goldprägungen der *quatuorviri monetales* mit dem Bild der Triumvirn vom Jahre 42[70] findet sich eine Reihe verschiedener Porträttypen für den jungen Caesar; sie weichen physiognomisch recht stark voneinander ab. Ein relativ rundes, fast noch knabenhaftes Gesicht (der sog. Typus I VESSBERG Taf. 11,1 des Mussidius Longus = GRUEBER, BMC Rep. Taf. 56,8.12) mit einem nicht immer klar erkennbaren Backenflaum könnte man etwa mit dem Velatusknaben Adolphseck verbinden, bleibt aber doch so allgemein, daß man hier kein 'echtes' Porträt des immerhin Zwanzigjährigen sehen möchte. Anders ist es mit einem weiteren Typus, der etwas gestraffter, in der vermutlichen Abfolge der Stempel immer charakteristischer wird, mit offenbar absichtlich ungepflegtem in die Stirne hängenden Haar und wiederum dünnem Backenflaum (Prägungen des L. Levineius Regulus, VESSBERG Taf. 11,2—3; GRUEBER, BMC Rep. Taf. 57,8.9). Von ihm her lassen sich bereits verbindende Linien zum Typus B ziehen, wie das BRENDEL[71] und nach ihm WEICKERT[72] längst getan haben. Beiden ist auch nicht entgangen, daß von diesem Typus ganz besonders enge Beziehungen zum eindrucksvollen Kopf des DIVOS-IVLIVS-Sesterz früher für gallisch gehaltener, heute als italisch (Puteoli?) geltender Prägungen des Jahres 37/36 bestehen (GRUEBER, BMC Rep. Taf. 105,10; WEICKERT a. O. 211 Abb. 1)[72a]. Das in langen Sichellocken gegebene, ungeordnet in die Stirn hängende Haar, der schüttere Wangenbart und schließlich die individuell ausgesprochene Profillinie bis hinein in die Zeichnung des Mundes sollten eigentlich jeden Zweifel an der

---

[69] VOLLENWEIDER Taf. 29,2.3.4.5.6.

[70] Vgl. V. BUTTREY JR., The Triumviral Portrait Gold of the Quattuorviri Monetales of 42 BC (NNM. 137, New York 1956) passim. — Der Denar, VOLLENWEIDER Taf. 36,4 ist keine Prägung des L. Livineius Regulus, sondern des C. Vibius Varus, vgl. die Abb. BMCRep. I 588 unten (das Exemplar der Bibliothèque Nat. Paris). Sein Porträt (ohne Legende) gleicht dem Stempel mit dem Bildnis des Marc Anton (BMCRep. I Nr. 4293 Taf. 58,7) außerordentlich. Beide Stempel (vgl. Taf. 9 bei BUTTREY unter A u. B) kommen nur auf Denaren vor und sind offenbar von einer Hand als Gegenstücke geschnitten.

[71] BRENDEL 38f.

[72] WEICKERT 214f.

[72a] Vgl. das besonders schöne Exemplar MMBasel: Antike Kunst 14, 1971 Taf. 38,1. — Vgl. E. A. SYDENHAM, The Roman Republican Coinage (London 1952) Nr. 1335.

Identifizierung von Typus B mit Octavian beseitigen. Diese Sesterze erweisen auch den Kopf in Verona als Bildnis des Caesar Divi Filius, den man also nicht aus dem Zusammenhang der Reihe lösen kann.

Zwei Köpfe müssen noch kurz besprochen werden, die nur lose mit Typus B verbunden sind, diese Verbindung aber durchaus erkennen lassen. Auf den verschollenen Kopf aus Samos[73] hat bereits HAFNER mit Nachdruck verwiesen und seine späthellenistisch-pathetische Wendung gegenüber dem Archetypus hervorgehoben. Es erübrigt sich fast zu erwähnen, daß er in der Linkswendung den Urtypus variiert wie der finster blickende Kopf in Aquileia, der aber in seiner sachlichen und nüchternen Deskription entschieden von östlichen Exemplaren abweicht. Das Stirnhaar, auch dies an dem bewegten hellenistischen Stil teilnehmend, läßt sich in der Grundform jedoch auf die des Typus B zurückführen. Dennoch ist eine prinzipielle Wandlung eingetreten. Sie besteht zunächst äußerlich in der anderen Proportionierung des Kopfes. Gegenüber dem ausgesprochenen Langgesicht etwa von Berlin R 11 und Florenz Uffizien, liegt hier ein kürzerer und kantigerer Gesichtsbau vor. Dazu gehört auch die schärfere Linie der Kinnladen. Alles dies deutet bereits klar auf den nächsten Bildnistypus des Augustus, denjenigen, den BRENDEL mit C bezeichnet hat. So muß auch die Entstehung des Kopfes ehemals in Samos in spätere Zeit herabgerückt werden; aus den 20er Jahren des 1. Jhs. v. Chr. kann er jedoch nicht herausgenommen werden.

Ein weiterer Sonderfall ist der Augustus der Fundgruppe Béziers[74]. Auch hier liegt in dem prononcierten zusammengefaßten Ausdruck und in der scharfen Form sowie kurzen Proportionierung klar die Bauform von C zugrunde. Die Stirnhaaranordnung macht indessen eine deutliche Anleihe bei Typus B, und zwar an jene Exemplare, die auf die Zange sechs annähernd gleichgerichtete Locken ohne Gabel folgen lassen; eine kleine Gabelung findet sich lediglich über der linken Schläfe. Daß der Anachronismus in diesem Fall noch viel weiter geht als am samischen Stück, erhellt aus der Tatsache, die aus der Manier der Ausführung abzulesen ist, daß der Augustus von Béziers in tiberischer Zeit gearbeitet ist.

Das führt uns nach der Behandlung von Typologie und Identifizierung zum dritten Problemkreis, zur Frage nach der Entstehung nicht des Typus, sondern der einzelnen Kopien und Varianten. Diese Frage ist in der gesamten älteren Forschung ausgeklammert, in der die gleichzeitige Entstehung von Kopie und Urbild beim Porträt als mehr oder weniger selbstverständlich angenommen wurde. Seit SCHWEITZERS Buch über die Bildniskunst der römischen Republik ist das mit einem Schlage anders geworden. Freilich ist auch früher schon gerade bei Augustus-Bildnissen die Frage der Datierung des einzelnen Exemplars gestellt worden. So hatte etwa RODEN-

---

[73] WIEGAND, AM. 1900, 166f. Nr. 37 m. Abb. — HAFNER 37 MK 11 Taf. 13.

[74] Toulouse, Musée Saint Raymond Nr. 30007. ESPÉRANDIEU I 342. Nr. 528 Abb. 7. — BRENDEL 51 D 20. — CURTIUS 43ff. Taf. 3,2; 4,2; 5,2. — V. POULSEN, Studies in Julio-Claudian Iconography, ActaArch. 17, 1946, 7—14. — BARTELS 21ff. — Abweichend JUCKER, Mus. Helv. 31, 1974, 188.

WALDT den von ihm für unverdächtig gehaltenen knabenhaften Augustus im Vatikan für eine postume Rekonstruktion des Octavian-Porträts erklärt und dabei auch die typologische Ableitung mitberücksichtigt[75].

Rechnen wir mit der Entstehung des Typus B, wie er insbesondere dem Münzbild der DIVOS-IVLIVS-Prägung entspricht, in den früheren 30er Jahren, dann könnten die etwas trockenen Formen der Berliner Kopie Pourtalès[76] durchaus zeitgenössisch sein. Es herrscht noch die etwas zerlegte Syntax des Caesar-Porträts Tusculum[77] vor. Schwieriger zu beurteilen ist die Replik Modena, die durch Überarbeitung sehr gelitten hat. Die sentimentale Neigung des Kopfes ist ebenso unantik wie die Politur des Inkarnats; zieht man beides ab, so kommt man etwa auf die Jahre nach 27, d. h. in die für Arles erschlossene Zeit. Die mit Säure relativ gleichmäßig stark gereinigte Kopie Florenz ist wahrscheinlich, soweit ein Urteil möglich, spätaugusteisch; der Grad der Verflüssigung der Form scheint dies anzudeuten. Von den linksgewandten Varianten würde man nach der sachlich schlichten Haarwiedergabe den in Aquileia für eine durchaus zeitgenössische Arbeit der 30er Jahre halten; den samischen Kopf haben wir oben bereits zu datieren versucht.

Es bleibt der originellste von allen in der Reihe, der Veroneser Kopf (Abb. 4.5)[77a]. Die hervorragende Qualität der Fassung macht es nicht leicht, wie man denken könnte, sondern besonders schwierig, ihn richtig einzuordnen. Legt man die Ausführung der DIVOS-IVLIVS-Münzen und die der Karneole zugrunde, von welchen der im englischen Privatbesitz als Bildnis (VOLLENWEIDER Taf. 29,4) besonders eindrucksvoll erscheint, so könnte man glauben, das reiche und feinbewegte Sichelhaar des Kopfes in Verona gehöre der gleichen Zeit an, die man sich noch durch die nicht lange vorausgehenden Münzbilder des Marcus Iunius Brutus[78] ergänzen kann. Aber die elegante, fast seidige Zeichnung von Haar und Bart paßt der Bildhauerarbeit nach nicht in die 30er Jahre. Offenbar ist hier der Gattungsstil oder die 'Manier' differenzierend am Werk. Formen der Glyptik und der Münzschneidekunst gehen in der Fähigkeit zu klassizistischer Formsicherheit vielleicht zeitlich voran. Eine Ausführung der Haarwiedergabe wie die des Veroneser Kopfes ist in Marmorwerken vor der reif-augusteischen Zeit eigentlich nicht zu erwarten, man vergleiche etwa den sog. C. Caesar der Pariser Platte der Ara Pacis[79]. In spättiberischer bis frühclaudischer

---

[75] RODENWALDT 20.

[76] BLÜMEL R 11.

[77] F. S. JOHANSEN, Antiche ritratti di Caio Giulio Cesare nella scultura, Analecta Romana Instituti Danici 4, 1967, 25 Taf. 1. — SCHWEITZER Abb. 152.154f. — E. SIMON, Caesarporträt im Castello di Agliè, AA. 1952, 124ff. Abb. 1.2. — R. HERBIG, Neue Studien zur Ikonographie des Gaius Julius Caesar, Kölner Jb. f. Vor- und Frühgesch. 4, 1959, 1ff. Taf. 2 (= Gymnasium 72, 1965, 161ff. = Wege der Forschung XLIII. Caesar [Darmstadt 1967] 69ff.).

[77a] s. oben Anm. 58.

[78] Vgl. VESSBERG Taf. 9,1—3. — MÖBIUS, M. Junius Brutus, ArchEphem. 1953/54, III (1961) 207ff. (= Studia Varia, Wiesbaden 1967, 210 Taf. 44,2—4).

[79] SIMON Abb. 32. — DIES., Ara Pacis Augustae (Tübingen 1967) Taf. 23.

Kunst bestünde eine weitere Möglichkeit zu derartig illusionistisch bewegter Haarbildung. Aber ein Vergleich etwa mit dem Kopf des Togatus velatus in Korinth[80], in dem gewiß nicht Caligula, aber während seiner Regierung wohl eher sein Vater Germanicus als der ältere Bruder Nero wiedergegeben ist, macht deutlich, daß diese Stufe malerisch bewegter Form noch nicht erreicht ist. Aber sind dies womöglich alles Überinterpretationen und müssen wir vielleicht doch die Diskrepanz etwa zwischen der trockenen Ausführung des Caesar Agliè[81] oder des Octavian Pourtalès einerseits und der lebendigen des Kopfes in Verona und auf den Halbedelsteinen andererseits als die Variationsbreite hinnehmen, die in diesem Jahrzehnt von 40/30 an Qualität der Ausführung bestand? Wahrscheinlich sind wir jedoch nicht dazu genötigt, und so bleibt reifaugusteischer Ansatz für den Kopf Verona am wahrscheinlichsten.

Was aber konnte zu dieser Zeit noch eine neue Auflage des längst durch neuere Typen ersetzten Porträts des Princeps bewirken? Mußte Augustus nicht alles daran gelegen sein, die blutige und grausame Phase seines Kampfes um die Macht vergessen zu machen zugunsten der neuen Friedenspolitik? Ganz offensichtlich war dies kein Gesichtspunkt für ihn, denn sein nachgelassener Rechenschaftsbericht beginnt bekanntlich gerade mit dem stolzen Hinweis auf diese Periode seines gewaltsamen Aufstiegs und betont dabei seine Jugendlichkeit (Res Gestae I 1). G. Rodenwaldt hatte diese Stelle herangezogen, um den knabenhaften Kopf im Vatikan als postume Schöpfung im Rückblick auf die heroische Jugendleistung des vergöttlichten Kaisers verständlich zu machen[82]. Aber dies Interesse an der Gestalt des jugendlichen Rächers des Divus Julius, der es so gut verstanden hatte, seine Triumviratskollegen und selbst den getreuen Paladin Agrippa aus der Erinnerung zu verdrängen und damit von Philippi bis Naulochos und Actium alle Erfolge auf seine Person zu vereinigen[83], dürfte nicht nur ein postumes gewesen sein[83a]. Schon zu Lebzeiten und gerade im Alter wird es Absicht des Princeps gewesen sein, dieses Bild seines beispiellosen Aufstiegs populär zu erhalten. War er bestrebt, das Bildnis seiner Mannesjahre in jene nicht alternden, klassischen Formen fassen zu lassen, die die Unvergänglichkeit der Idee des Princeps, seine 'Äternität'[84], gewährleisteten, so ließ sich der Anstieg der biographischen Leistungskurve vor allem durch eine Neuauflage der Jugendporträts wirkungsvoll sichtbar machen. Es wird sich zeigen, daß offenbar unter ähnlichen 'propagandistischen' Überlegungen die nächste Bildnisstufe des Imperator Caesar, die nach Actium geprägte des 34jährigen (Typus C), verhältnismäßig sehr lange in Geltung bleibt. Dies darf aus der allgemeinen Anknüpfung der Münzporträts an den berühmten Bildnistyp der sog. Triumphalprägung während der Folgezeit in Spanien und in Gallien geschlossen werden.

---

[80] E. H. Swift, A Group of Roman Imperial Portraits at Corinth II, AJA. 25, 1921, 248ff. Taf. 8f. — J. Charbonneaux, Le Grand Camée de France, RA. 29/30, 1948/49, 174f. Abb. 3 (Nero Germanici). — V. Poulsen, Meddel.NyC. 14, 1957, 44 u. ActaArch. 29, 1958, 176f. (Caligula). — Bartels 51 (Caligula). — R. Bianchi Bandinelli, RM. 47, 1932, 157ff. — Taf. 33,1; 34,1 (Germanicus).

[81] Vgl. Anm. 77.

[82] Rodenwaldt 20.

[83] Zur propagandistischen Rolle, die in diesem Zusammenhang die Triumphalprägung von 29/28 v. Chr. spielt, vgl. K. Kraft 213f.; vgl. ferner 'Res Gestae' ed. Volkmann (Berlin 1969) zu I 2 mit Hinweis auf F. Vittinghoff, Der Staatsfeind in der römischen Kaiserzeit (Neue deutsche Forsch. 84, Berlin 1936) 20.

[83a] Jucker hat jüngst gemeint, daß ein Porträt des jungen Nero im Vatican, Busti 387 (Vat. Cat. I Taf. 65), offenbar nach dessen *damnatio memoriae* in ein Bildnis Octavians umgearbeitet werden sollte (Mus. Helv. 31, 1974, 188); jedoch ist eher das Umgekehrte der Fall gewesen.

III. Das Bildnis des Siegers von Actium und seine Nachwirkung (Typus C)

In der letzten Abhandlung vor seinem frühen und plötzlichen Tod hat KONRAD KRAFT[85] die berühmte Edelmetallprägung des CAESAR DIVI F. und des IMP. CAESAR untersucht und erneut betont, daß sie als ganze nach Actium anzusetzen sei, ja, die Datierung sich höchstwahrscheinlich auf die Monate vor und nach dem großen Triumph im August 29 v. Chr. zusammenziehe (29/28 v. Chr.)[86]. Nicht nur das Programm und die serienmäßige Zuordnung der Rückseiten, wie es KRAFT herausgearbeitet hat, spricht dafür, sondern auch die bei aller Vielfalt der Stempel doch letztlich sehr auffallende Einheitlichkeit im Charakter des Bildnisses der Vorderseite. Es ist jene vielgepriesene Darstellung des Kopfes[87], der allein ohne zusätzliche Legende das Rund der Münze auf verhältnismäßig langem Hals einnimmt, durch bewegtes, über der Stirn sich stauendes, ja gelegentlich sich sträubendes Haar und endlich durch das weitgeöffnete große 'Götter'-Auge ausgezeichnet ist (Abb. 8). Auffallend ist ferner der Wechsel der Profilrichtung: häufiger als sonst wird das übliche Rechtsprofil durch das linkshin gerichtete variiert. Man hat mit Recht geschlossen, daß es unmöglich sei, „sich eine solche Neuschöpfung ausschließlich als die Leistung von Stempelgraveuren vorzustellen“[88], und deshalb ein Vorbild oder Gegenbild in der Plastik gefordert. Der Wechsel der Ansichtsseiten im Münzbild kann das nur unterstreichen.

---

[84] Die *aeternitas imperii* ist schon der Zeit des Augustus geläufig, auf die Person des Kaisers wird sie erst seit den Flaviern bezogen, s. K. LATTE, Römische Religionsgeschichte (HdA. V 4, München 1960) 323 m. Anm. 1. — Der Begriff hier im Sinne von GRAF PAUL YORK VON WARTENBURG nach SCHWEITZER 110 Anm. 1 verwendet.

[85] s. Anm. 31.

[86] KRAFT 219ff. Anders: C. H. V. SUTHERLAND, Münzen der Römer (München/Fribourg 1974) 117—123, der nach den Legenden zwei Prägetermine unterscheidet, die Serie CAESAR DIVI FILIVS unmittelbar nach Actium in Unteritalien, diejenige des IMP CAESAR als vielleicht zu den Triumphalprägungen von 29/28 gehörig.

[87] BMC I Taf. 14,10—19; 15,1.2.8—13. — Vgl. KRAFT Taf. 1,4—6.10—17. — LIEGLE 93 Abb. 1. — SCHWEITZER Abb. 167 (Expl. Berlin, Staatl. Münzkabinett). — KÄHLER Taf. 83,1.

[88] LIEGLE 118f.

Dennoch hat man bisher kein rundplastisches Porträt gefunden, das unmittelbar als Kopie auf dies Vorbild des Prägeprogramms von vermutlich 29/28 zurückgeführt werden könnte. Wahrscheinlich wird es auch nicht gefunden werden. Ob es in der kolossalen Bronzestatue der Bibliothek des Apollon Palatinus[89] existiert hat, ist eine Frage, die, wenn überhaupt, eher negativ zu beantworten ist, erhebt sich doch sogleich die andere Frage, was denn an diesem Münzbildnis eigentlich Apollo-Ikonographie ist. LIEGLE[90] hatte sich bemüht, den jugendlichen Veiovis-Terminus zum Veiovis-Apollo zu machen, um von diesem Denar den Weg zum Imperator Caesar Apollon zu finden, und nach KRAFT[91] wäre das lorbeerbekränzte Haupt des Denars mit dem Rostramonument der Rückseite möglicherweise Apollon Leucadius, in chiastischer Entsprechung zum anderen Silberstück. Aber das ist eine der anfechtbarsten Hypothesen in KRAFTS sonst so erhellender Behandlung, und außerdem ist gerade in diesem bekränzten Kopf die Nähe zum Porträt des Imperator Caesar so deutlich, daß eher die Umkehrung gilt: Wenn hier ein Götterbild gemeint ist, dann hat es vornehmlich Züge Octavians angenommen[92]. In der Tat beschränkt sich die göttlich-heroische Erscheinung im wesentlichen auf zwei Merkmale: auf das ungewöhnlich große Auge, welches das der analogen Götterköpfe auf den Vorderseiten noch an strahlender Größe und tiefer Lagerung übertrifft, und auf den klassischen Kanon der Stirn-Nasen-Linie, die der griechischen Idealplastik entnommen, dem Antlitz des Imperator Caesar göttliche Qualität zu verleihen scheint, obschon der aquiline Schwung des Nasenrückens bei einigen Stempeln angedeutet und damit etwas von der Individualität Octavians mit ins Bild gekommen ist[93].

Von persönlicher Physiognomie ist bei näherem Hinsehen noch weiteres zu entdecken: das auffallend kurze kantige Untergesicht, die große breitgebildete Ohrmuschel, die sich am Veiovis-Stempel nicht findet, dagegen dem bekränzten Kopf des Rostra-Denars (BMC I Taf. 15,15) eigen ist, und endlich der dünne, relativ lange, fast etwas schwächlich wirkende Hals. Wir dürfen diese Züge für Augustus in Anspruch nehmen, da sie im erhöhenden Rahmen des Prägeprogramms ganz deutlich von der heroisierenden Tendenz nicht miterfaßt wurden und jenes Maß an Identität mit dem Dargestellten herstellen, das selbst innerhalb einer höfisch-klassizistischen Kunst für diese Epoche der antiken Form notwendig war[94].

---

[89] LIEGLE a. O. — H. JUCKER, Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen (Frankfurt 1950) 168f. — Es hat offenbar zwei Apollo-Statuen auf dem Palatin gegeben, die eine stand als Kultbild im Tempel, die andere in der Bibliothek. Neben die letztere wurden später die *imagines clipeatae* des Germanicus und Drusus I gehängt; vgl. Tabula Hebana 1—4; dazu ST. WEINSTOCK, The Image and the Chair of Germanicus, JRS. 47, 1957, 144—154. Die beiden Imagines sind bei WINKES, Clipeata Imago (1969), nicht erwähnt.

[90] LIEGLE 94f. — Vgl. jetzt auch A. ALFÖLDI, Redeunt Saturnia regna III: Juppiter-Apollo und Veiovis, Chiron 2, 1972, 215—230.

[91] KRAFT 214ff. Vgl. jetzt dagegen: P. R. FRANKE, Chiron 6, 1976, 159ff.

[92] Vgl. KRAFT 208. Ich freue mich besonders, diese Auffassung soeben von T. HÖLSCHER, Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen, Abh. Heidelbg. 1971, Nr. 2, 44, gerade auch für Veiovis-Terminus vertreten zu sehen.

[93] LIEGLE 93 Abb. 1c. — BMC I Taf. 14,16.17.18 u. Taf. 15,2.

Versucht man, den Stil der Augustusbildnisse dieser an ideologischen Anspielungen so reichen Prägung auf die Zeit seiner griechischen Vorbilder hin zu analysieren, wird man nicht die Klassik des 5. Jhs., sondern die Spätklassik des fortgeschrittenen 4. Jhs., ja den beginnenden Hellenismus wiederfinden. Die bewegten sichelförmigen Locken innerhalb einer recht voluminösen Haarmasse sind am ehesten von lysippischen Vorbildern abgeleitet, wie sie etwa an dem eindrucksvollen Porträt auftreten, dessen beste Replik sich in Oxford[95] befindet. Freilich sind die kompakteren lysippischen Locken am Augustusbildnis dünner gesträhnt, graphischer in ihrem Stilcharakter, aber auch nicht bei allen so extrem wie auf dem Exemplar Berlin, das LIEGLE und SCHWEITZER abbilden[96]. Die Aufwölbung der gesamten Haarmasse, vor allem aber über der Stirn, hat jedoch auch plastische Qualität.

Nun ist die Stiladaptation des lysippischen Kreises nicht ganz zufällig im Rahmen unserer Bildnisserie. Bereits das sich auffallend hochwölbende Stirnhaar dürfte in dieser Betonung noch eine besondere Intention haben: die der Alexander-Anspielung. D. KIENAST[97] hat kürzlich zurückhaltend und besonnen erneut die Zeugnisse der Alexanderimitation des Augustus geprüft und unter anderem die Bedeutung des Besuches am Grab im August 30 hervorgehoben sowie darauf hingewiesen, daß Augustus mindestens seit 29[98] (!) das alte Sphinx-Siegel durch das des Alexanderbildes ersetzt habe. Wie klug Augustus seine Alexander-Imitation dosierte, hat KIENAST dargelegt. Nicht auf die eher verhängnisvolle Rolle des Königtums als östlich-tyrannischer Staatsform war dabei sein Blick gerichtet, als vielmehr auf

---

[94] Ein Stempel, der besonders stark individuelle Porträtzüge wiederzugeben scheint, gehört zur Serie mit den Siegesmonumenten der Rs., London, BMC I Taf. 15,12.

[95] Vgl. K. SCHAUENBURG, Athletenbilder des 4. Jhs. v. Chr., in: Antike Plastik, Lieferg. II 77 Taf. 55f.

[96] s. Anm. 87.

[97] s. Anm. 15.

[98] a. O. 435; vgl. dazu aber SUTHERLAND 91f., wonach noch 27/26 v. Chr. das Sphinxsiegel, zumindest als Emblem, auf den Cistophoren der Gruppen II, III u. IV erscheint. Damit ist nicht unbedingt gesagt, daß Augustus das Siegel in diesen Jahren noch führte. Auf jeden Fall war bekannt, daß die Sphinx als Wappentier seines Siegels zur Person des Princeps in einem besonders engen Verhältnis stand. Denkbar wäre im Anschluß an H. U. INSTINSKY, Die Siegel des Kaisers Augustus (Baden-B. 1962) 31ff., auch ein kurzes Intermezzo mit dem Siegel Alexanders, das von 29 bis zur Niederlegung der besonderen Vollmachten im Jan. 27 gedauert hätte. Danach wäre dann Augustus wieder zum Sphinxsiegel zurückgekehrt. Das würde für die gerade nach Jan. 27 einsetzenden Cistophorenserien sehr gut passen. — Vgl. jetzt O. WEIPPERT a. O. (s. oben Anm. 15) 219, 223 u. 253f., der eine ähnliche zeitliche Begrenzung der Führung des Alexandersiegels annimmt. Wir möchten ihm auch darin zustimmen, daß Augustus nach Überwindung der Krankheit im Krisenjahr 23 das Siegel mit dem eigenen Bild führte. Nur fand der Wechsel sicher nicht vom Alexandersiegel, sondern vom seit 27 wieder verwendeten Sphinxsiegel aus statt.

Alexander als Symbolfigur der Eroberung und Befreiung des Ostens, sowohl des griechischen von der Herrschaft des Antonius als auch des barbarischen von der parthischen, gegen den Marc Anton[99] selbst sich der Herakles-Alexander-Ideologie bedient hatte.

Vom Alexanderbildnis, wie es vor allem im Gemälde des Philoxenos von Eretria[100], d. h. im Mosaik der Casa del Fauno in Pompeji[101], überliefert wird, ist ganz offensichtlich neben einer gewissen Anleihe der Haarwiedergabe vor allem das große, tief gebettete Auge inspiriert. Schon oben wurde darauf verwiesen, daß es in der Münzserie nach Größe und tiefer Einbettung die Augen der Götter noch übertrifft. Wir möchten daher im Bildnis seiner Siegesmünze (Abb. 8) nicht eine erhöhende Steigerung und Angleichung an Apollon sehen, so nah das angesichts der vielfach bezeugten Apollo-Verehrung[101a] des Augustus nach Actium auch liegen mag, sondern eher eine sehr zurückhaltend formulierte Orientierung seiner eigenen Züge an denjenigen des Alexanderbildnisses. Gewiß ist das Zitat kaum allen Bewohnern des neuen Imperium Romanum bewußt geworden. Der Osten wird es indes erkannt haben, und im Osten ist nach bisheriger Ansicht auch die gesamte Prägung hergestellt worden. Aber der Prägeort ist letztlich nicht so wesentlich, Programm und Gestaltung dieser Serien sind alles andere als provinziell, sie sind imperial, von Rom aus gedacht, sicherlich von griechischen Graveuren entworfen, unter welchen vielleicht der Schöpfer des Augustus-Alexander-Siegels sich befand. Schon SCHWEITZER hat daraus die Forderung erhoben, daß dieses neue Augustusbildnis in Rom selbst geschaffen sein müßte[102], und KRAFT[103] hat aus anderen Gründen das gleiche gefordert, ohne SCHWEITZERS Vorgang zu kennen.

Das deutet zurück auf das rundplastische Vorbild der Reihe, und da tatsächlich ein solches Urbild sich bisher unter den plastischen Porträts des Princeps nicht hat nachweisen lassen, voraus auf die Nachwirkung dieses Typus in der Porträtkunst der unmittelbar folgenden Zeit. Diese Nachwirkung ist längst von BRENDEL erkannt worden[104]. Sie erstreckt sich übrigens auch auf die Münzprägungen, zunächst auf die AEGYPTO CAPTA-Serie (28/27)[105], dann aber auch auf die spätere ARMENIA-CAPTA-Prägung (20)[106]. Ferner lebt in Spanien die Prägung von Emerita (seit 25 v. Chr.) von diesem Münzbildnistypus, darunter auch wieder

---

[99] KIENAST a. O. 437ff. 446f. 453. — DOROTHEA MICHEL (s. Anm. 14) a. O. 109.

[100] H. FUHRMANN, Philoxenos von Eritria. Archäologische Untersuchungen über zwei Alexandermosaiken (Göttingen 1931).

[101] F. WINTER, Das Alexandermosaik aus Pompeji (Straßburg 1909). — B. ANDREAE, Das Alexandermosaik (Opus nobile H. 14, Bremen 1959) Abb. 2. — Der Kopf Alexanders bes. gut abgebildet: RM. 73/74, 1966/67 Taf. 12,3.

[101a] Vgl. dazu: J. GAGÉ, Apollon Romain (Paris 1955) 479—581. — P. LAMBRECHTS, La politique apollinienne d'Auguste et le culte impérial, NouvClio 5, 1953, 65—82.

[102] SCHWEITZER 110.

[103] KRAFT 222f.

[104] BRENDEL 42f.

[105] BMC I 106 Nr. 650—658 Taf. 15,19; 16,1—3.

[106] BMC I 108f. Nr. 671—678 Taf. 16,14—20.

Emissionen ohne Legende auf der Porträtseite (BMC I Taf. 5,16—18). In Caesar-Augusta wird er schematisch und trocken (a. O. Taf. 6,11ff.), in Colonia Patricia ausgesprochen originell und sehr einheitlich weitergebildet (a. O. Taf. 7—9) und dabei 'westlich' versachlicht, während er sich in Lugdunum in typisch gallischen, abstrakten Linearismus auflöst (a.O. Taf. 10,15—19; 11,1—15; 12,2—3), um ab 11/9 v. Chr. einem völlig neuen Typus zu weichen.

Eine bisher im Osten angesetzte Prägeserie verändert den Typus der Siegesprägung in sehr charakteristischer Weise. Es ist jene besonders eindrucksvolle Aureus-Serie mit der Legende CAESAR AVGVSTVS auf Vorder- und Rückseite verteilt, dem jungen Rind, das den Kopf senkt, auf der Rückseite (BMC I Taf. 16,5.6.7)[107], darunter ein Aureus, dessen linksgerichtetes Bildnis durch einen Lorbeerkranz ausgezeichnet ist und die Form einer regelrechten, wenn auch knappen Büste wiedergibt. Das Haar ist bei allen in besonderer Weise im Umriß bewegt, seine Masse kompakt, jedoch die Binnenzeichnung noch dichter als bei den Siegesserien, dazu das Auge entheroisiert, vermenschlicht, das Bildnis im gesamten jedoch eigenartig in die Klassik des früheren 4. Jhs. transponiert; ein hervorragendes Exemplar der ehemaligen Sammlung ESR (Abb. 9)[108] hat nicht zufällig auffallende Ähnlichkeit mit dem ephesischen 'Schaber', den Dorothea Arnold[109] aus guten Gründen in die Polykletschule als Werk des Daidalos von Sikyon eingeordnet hat.

Diese 'Heifer'-Serie, deren genauer Prägeort noch zu bestimmen bleibt, obwohl bei ihr einiges für stadtrömischen Ursprung spricht[110], vermittelt am deutlichsten zu den erhaltenen rundplastischen Porträts, die aus der Nachwirkung der Sieges-Serie hervorgegangen sind. Ihr Bildnis scheidet alle heroischen oder göttlichen Züge wieder aus, insbesondere durch die Eliminierung des 'Alexander'-Auges, und holt Augustus in menschlichere Bereiche zurück. Eine ähnliche Tendenz ist auch an der oben skizzierten Entwicklung der Münzporträts in Spanien und Gallien abzulesen, doch bleibt bei ihnen der Zusammenhang mit der Proportionierung etwa der Siegesprägung sichtbarer erhalten, während die Heifer-Prägung z. B. das relativ 'kurze' Gesicht der Sieges-Serie noch stärker durch weitere Verkürzung des Untergesichts zusammenschiebt. Auch treten die Kinnladen willensmäßig betonter hervor.

Alle diese Züge finden sich wieder an den Porträts des Typus C von Brendel. Der großartige Kopf im Kapitolinischen Museum, Imp. 2, aus der

---

[107] A. M. Woodward, Notes on the Augustean Cistophori, NChr. 6. Ser. 12, 1952 m. Anm. 37.

[108] Bank Leu A.G.—A. Hess A.G. Auktion vom 23. 3. 1962 i. Luzern: Römische Münzen, Slg. ESR 10 Nr. 33 Taf. 2. — H. Kühner / L. v. Matt, Die Caesaren (Würzburg 1964) Abb. 56/57.

[109] Wien, Kunsthistor. Museum. Schefold, Die Griechen und ihre Nachbarn (Propyläen-Kunstgeschichte I, Berlin 1967) Abb. 114. Dorothea Arnold, Die Polykletnachfolge (25. Ergh. JdI., Berlin 1969) 151ff. — S. besonders die neue Zusammensetzung der Statue durch F. Eichler, Jb. Kunsthist. Slg. 50, 1953, 15—22 m. 8 Abbildungen.

[110] Vgl. bereits die Bemerkung von Woodword a. O. Anm. 107.

Sammlung Albani[111], der im Stirnlockenmotiv bereits eine bereichernde Variation gibt, ist die qualitätvollste Replik (Abb. 6,7). LUDWIG CURTIUS hat den realen Bildnisgehalt treffend gekennzeichnet[112]: Das Gesicht „klein beisammen", d. h. die eng gestellten Augen, die vorspringende Nase, das kurz und energisch herangenommene Untergesicht sind auf den kleinstmöglichen physiognomischen Raum zusammengezogen, eine Konzentration, die sich im Schritt von der Sieges-Prägung des Jahres 29 zur Heifer-Serie der Jahre nach 27 vorbereitet hatte, dort noch vielleicht in östlicher Brechung, während all dies der Kopf im Kapitol und seine Verwandten ins Westlich-Römische umgesetzt zeigen. Von hierher versteht man SCHWEITZERS Forderung, daß der Schöpfer des Münzbildes vor 29 in Rom gelebt haben müsse, er, den er außerdem für den Neuschöpfer des Caesar-Bildnisses während der ausgehenden 30er Jahre hielt und deshalb nach dem Exemplar im Vatikan den Chiaramonti-Meister nannte[113]. Ob er nicht doch auch der Umsetzer des gesteigerten Vorbildes der Sieges-Prägung in den realistischen Typus C gewesen ist, d. h. in einen Bildnistyp, der von nun an als Modell für Statuen des Imperator Caesar und später auch des Augustus gedient hat? War er der Schöpfer der kolossalen Statue, die das Mausoleum des Jahres 28 v. Chr. krönte und schloß diese sich an den Typus C an, ja war sie etwa der Anlaß zu dieser Schöpfung? Da ein anderer Typus abgesehen vom älteren des Caesarrächers im Jahre 29/28 nicht zur Verfügung stand, möchte man diese Frage gern bejahen, beweisen läßt sich die naheliegende Annahme jedoch nicht[113a].

---

[111] H. STUART JONES, The Sculptures of the Museo Capitolino (Oxford 1912) 187 Nr. 2 Taf. 46. — HELBIG II⁴ 1278 m. Lit. — KÄHLER 130ff. Taf. 84. — BRENDEL 44ff. — WEICKERT 218f. Taf. 23. — EAA VI 953 Abb. 1052.

[112] CURTIUS 48f. — DERS., Physiognomik des römischen Porträts, Antike 7, 1931, 250ff.

[113] SCHWEITZER 104ff. — Von den beiden dem gleichen Meister zugeschriebenen Pendants, den sog. Marius und Sulla (Abb. a. O. 159. 160), dürfte der zweite kaum antik sein. Wenn V. POULSEN (RA. 1968, 272) den Typus C, wie er sich im kapitolinischen Kopf ihm darstellte, einem attischen Bildhauer zuschrieb, seinem 'Vergil'-Meister, dann empfand er die zugrundeliegende Struktur des östlichen, vielleicht wirklich von einem attischen Skulpteur geschaffenen Vorbildes der Triumphalprägung, ja letztlich die neuattische Komponente des augusteischen Klassizismus, der sich vom Porträt her mit dem Typus C recht eigentlich begründet. Er verkennt jedoch andererseits die Umsetzung in die nüchterne westliche, eben die römische Sprache des kapitolinischen Kopfes. Unverständlich ist, wie stilistisch so verschiedene Werke (Agrippaporträt, 'Vergil', Juba II. in Volubilis und der sog. Paullus Fabius Maximus in Athen einer einzigen Werkstatt zugewiesen werden können. Letzterer und das Bildnis eines Mannes mit Gemmenkranz (Vatikan, Busti 275; HELBIG I⁴ 155), den ich weiterhin für hellenistisch halte, stellen wohl die gleiche Persönlichkeit dar. Die Benennung Eumenes II (vgl. G. HAFNER, Pergamenische Herrscherbildnisse, Aachener Kunstblätter 40, 1971, 154—160) ist dagegen nicht überzeugend.

[113a] Die Ansicht von MARIE-LOUISE BERNHARD, Tombeau d'Alexandre et Mausolée d'Auguste, RA. 47, 1956, 152ff., das Augustusmausoleum sei vom Grab Alexanders in Alexandria inspiriert worden, würde gut zum Typus C und seiner Vorgeschichte passen. Noch pointierter ist jedoch die Interpretation, die KRAFT gegeben hat, leider ohne den Aufsatz von M.-L. BERNHARD zu kennen (Der Sinn des Mausoleums des Augustus, Historia 16, 1968, 189—206). Danach war die Errichtung dieses riesigen Baues, der gewiß einige Jahre vor 28, dem Einweihungsdatum, begonnen worden war, ein „Propagandaakt gegen das ägyptische Grab Marc Antons". Dessen Grab war allein schon durch den Ort mit dem

OTTO BRENDEL[114] und LUDWIG CURTIUS[115] ist der Nachweis zu verdanken, daß der Velatus Grimani in Venedig[116] (Abb. 12. 13) mit dem wohl postum und nicht modern eingesetzt gewesenen Strahlenkranz vom Typus C abgeleitet ist. Beide Kopien sind sicherlich noch augusteisch, aber wohl spät, der Kopf im Kapitol in seinem Gegensatz der Subtilität des Inkarnats zur trockenen Schärfe der Haarwiedergabe kaum vor dem Jahrhundertende, der in Venedig nicht notwendig wegen der Velatio erst nach 12 v. Chr.: Augustus konnte zu jeder Zeit als Opfernder dargestellt werden[117], ja

---

Alexanders d. Gr. ideologisch verknüpft. So erhält M.-L. BERNHARD in noch tieferem Sinne, als ihr bewußt war, Recht darin, daß das Augustus-Mausoleum in einem geradezu dialektischen Verhältnis zum Grab Alexanders steht. Die Statue im prononcierten Typus des Actium-Siegers, zu der die Alexander-Imitatio gehörte, hätte die Krönung der Ideologie des Augustus-Mausoleums bedeutet.

[114] BRENDEL 59ff.

[115] CURTIUS 47.

[116] Museo Archeol. Inv.-Nr. 200. G. TRAVERSARI, Museo Archeologico di Venezia: I Ritratti 31 Nr. 14 Taf. 14a.b. — BRENDEL 59ff. — CURTIUS 47. — BARTELS 35f.

[117] BARTELS 35f. m. Anm. 268 stellt die unbewiesene These auf, Kaiserbildnisse *capite velato* wiesen stets auf das Amt des Pontifex Maximus. Dagegen muß daran erinnert werden, daß jeder opfernde Römer sich die Toga über den Kopf zog. Die Beschränkung des Typus auf den Kaiser ist zu eng; vgl. auch H. v. HEINTZE, HELBIG III^4 2300, ebenso NIEMEYER 43f. — Vgl. die Diss. von H. FREIER, Caput velare (Tübingen 1963). Äußerst bedeutsam ist in diesem Zusammenhang, daß der Feldherr den auguralen Kultakt *capite velato* vollzieht; vgl. den Larenaltar des Vicus Sandaliarius in Florenz, wo bekanntlich alle Beteiligten, Augustus, Gaius Caesar und Claudia Livilla mit bedecktem Hinterhaupt abgebildet sind (vgl. SIMON Abb. 39; dazu FREIER a. O. 77ff. bes. 80f. mit Hinweis auf den Larenaltar und auf einen Denar des M. Antonius von 38/37 AVGVR IMP TER mit der ganzen Gestalt des Triumvirn *capite velato*, den Lituus in der Hand: E. A. SYDENHAM, The Coinage of the Roman Republic, London 1952, Nr. 1199 m. Anm. Der Erfolg des Feldzuges hängt vom Augurium ab. Augurium und Imperium gehören ganz eng zusammen. Der Lituus neben barhäuptigem Kopf des Augustus auf Cistophoren (SUTHERLAND Taf. 3 'Group III') und schon vorher auf den Prägungen AEGYPTO CAPTA des Jahres 28 ist eine andere Form der Darstellung dieser gleichsam an der Person des Imperators haftenden 'Eigenschaft' des guten Auguriums. In Res Gestae 26 (*meo iussu et auspicio*) ist *auspicium* an die Stelle von *augurium* getreten, bedeutet aber in dem hier gemeinten Sinn das gleiche. So ist die Darstellung *capite velato* bei Ehrenstatuen nicht ausschließlich auf das Amt des Pontifex Maximus zu beziehen, sondern der Typus bezeichnet viel allgemeiner die *pietas* des Abgebildeten, wozu selbstverständlich auch die Ausübung priesterlicher Funktionen gehörte. Wenn Gaius und Lucius in den Inschriften ihrer Statuenbasen auf dem Forum Boarium u. a. Pontifex bzw. Augur genannt werden (CIL VI 897. 898; vgl. SIMON 12), so bedeutet das nicht die Übernahme des höchsten Pontifikalamtes durch den Älteren der beiden Enkel (so irrtümlich JUCKER, Gnomon 43, 1971, 806) und eines irgendwie einzigartigen Augurats durch den Jüngeren, sondern lediglich Anteil an Pontifikal- bzw. Auguralfunktionen für beide. P M war seit 12 v. Chr. Augustus und blieb es bis zu seinem Tode. — Unhaltbar scheint mir in der nützlichen und klärenden Arbeit von FREIER die These (a. O. 143ff.), alle Caesarmünzen mit dem Bilde *cap. vel.* des Diktators seien postume Prägungen und bezeichneten den in die Unterwelt Eingegangenen. FREIER muß dann zu der Verlegenheitserklärung für M. Anton's Bildung *cap. vel.* auf Münzen kurz nach 15. 3. 44 greifen, daß dieser „sich ganz dem Ermordeten angeglichen und Anspruch auf Nachfolge und Erbe erheben will" (a. O. 145). — Nicht zugänglich war mir: E. M. MARIANECCI, Il sacerdozio di Ottaviano Augusto nella plastica romana, in: Deput. Rom di storia patria, sez. di Velletri, Noticie di archeol., storia e arte IV (1941,2) S. 21—32.

wahrscheinlich sind alle Togastatuen von ihm *capite velato* gebildet gewesen, während barhäuptige Porträts in der Regel zu Panzerstatuen gehört haben werden, es sei denn, es läge ein ideal-heroischer Statuentypus vor. Es sieht so aus, als ob in dem Einsatzkopf Venedig der Bildnistypus C für eine reifere Lebensstufe in Anspruch genommen ist, eine Stufe, die etwa mit dem Datum der Ara Pacis zusammenfallen dürfte.

Von Panzerstatuen stammen also vermutlich der Kopf im Kapitol wie der durch Reinigung und Ergänzung in seiner Oberfläche völlig entstellte und deshalb als Kopie kaum datierbare Kopf auf nicht zugehöriger Togastatue in Florenz[118]. Letzterer ist jedoch für die Typologie der Stirnhaarfassung zuverlässig und durchaus charakteristisch. Danach hat sich das System des Typus B stärker konzentriert: Aus der Gabel über dem linken Auge geht eine Gruppe von vier Lockensträhnen zur rechten Seite, nicht mehr parataktisch parallel, sondern zu einem Gesamtgebilde zusammengefaßt; ihm antwortet von der rechten Schläfe her eine entsprechend aus vier Locken bestehende Einheit, wobei die Tendenz zum 'Unterzug' der ersteren besteht. Dennoch klingt bereits hier die spätere am Prima-Porta-Typus übliche Gabel-Zangen-Formel an, die dann durch verkürzende Konzentration noch prägnanter wird und damit ihre abschließende Gestalt erhält[119].

Zeugnis einer weiteren Togastatue *capite velato* des gleichen Porträttypus ist ein Einsatzkopf aus den Ruinen des antiken Pollentia (auf Mallorca)[119a]. Er ist deshalb von besonderem Interesse, weil er zu einem gesteigert pathetischen Gesichtsausdruck noch eine starke Bewegtheit in der Wendung des Kopfes auf ungewöhnlich schmalem Hals zeigt. Er scheint schon aufgrund dieser 'hellenistischen' Züge früher entstanden zu sein als der Kopf Grimani. Augustus' Aufenthalt in Spanien 26/25 bietet sich in diesem Falle als Anlaß der Errichtung der betreffenden Statue an. Der Kopf ragt noch in einem anderen Detail über alle erhaltenen des Typus C hinaus: in der starken Bewegung des sich fast zur alexanderhaften Anastolè aufsträubenden Stirnhaares. Die Hervorhebung dieses Zuges mag damit zusammenhängen, daß, wie so häufig in Spanien, griechische Bildhauer, vielleicht aus Gallia Narbonensis, die Kopie hergestellt haben; aber es hat den Anschein, als ob hierin gerade der ursprünglich intendierte Charakter des Bildnistypus im Sinne der Imitatio Alexandri reiner zum Ausdruck käme als in den stadtrömischen Versionen.

---

[118] G. A. Mansuelli, Gallerie degli Uffizi: Le Sculture II (Rom 1961) Taf. 40b.

[119] Am kapitolinischen Kopf besteht die eine Zangenhälfte nur aus drei parallelen Locken, über die sich die vierte von oben in schrägem Schwung legt; auch die 'schließende' Hälfte ist bewegter gefaßt, indem eine Locke sich nach oben verschiebt. Man möchte diese Fassung für ornamental-manieriert halten, ein Zug, der dem augusteischen Klassizismus seit Beginn des sog. 3. pompejanischen Stils um die Mitte des vorletzten Jahrzehnts eigen ist. In diesen Jahren würde man die besonders qualitative Kopie des Kapitolinischen Museums am ehesten entstanden denken.

[119a] A. García y Bellido, Esculturas romanas de España y Portugal, AEArqu. 24, 1951, 56f. Abb. 1.2 (S. 64). Der untere Teil des Hinterkopfes und der rückwärtige des Halses sind offenbar infolge des Einsetzens in eine Togastatue nicht ausgeführt. Der Kopf ist bereits von Bernoulli II 1, 40 Nr. 71 und von Simonetta Angiolillo, Due ritratti al Museo Nazionale Archeologico di Cagliari, RM. 78, 1971, 121f. erwähnt. Zuletzt von P. Zanker, Forum Romanum (Tübingen 1972) 15 Anm. 74, in seiner Bedeutung erkannt.

Eine Mittelstellung zwischen der 'hellenistischen' und der stadtrömischen, hier bereits 'augusteisch'-klassizistischen Version, wie sie etwa im kapitolinischen Exemplar ausgeprägt ist, nimmt ein wenig bekannter Kopf in Leptis Magna ein, der vermutlich aus der Zeit der Weihung des dortigen Chalcidicums 11/12 n. Chr. stammt[119b] und damit erneut beweist, daß neben dem damals bereits längst vorherrschenden Prima-Porta-Porträttypus die Bildnisse des Actium-Siegers nicht vergessen waren. Der leider scharf unter dem Kinn gebrochene Kopf ist von großer Ausdruckskraft. Das Inkarnat wirkt wie von einer durchsichtigen Pergamenthaut überspannt, in die sich die Inskriptionen der Stirn eingegraben haben und unter der sich die fast schmerzlich resignierenden Züge um den Mund in subtilsten Wölbungen und Einziehungen abheben. Das ungeordnete 'Alexanderhaar' ist hier wieder flächiger, 'klebt' stärker am Untergrund der Stirn, etwa wie Ranken und Akanthus auf dem Reliefgrund der Ara Pacis. Der Kopf in Leptis setzt die Kopie Grimani zeitlich voraus. Seine Entstehung als Kopie kurz vor dem Tode des Augustus erscheint durchaus glaubhaft.

Es ist bisher unverständlicherweise völlig übersehen worden, daß der bedeutende, leider im Gesicht recht beschädigte Einsatzkopf in Merida (Abb. 10. 11)[120], dem antiken Emerita, klar zum Typus C gehört. Von den beschädigten Stirnhaaren über dem rechten Auge ist noch so viel erhalten, daß die Rekonstruktion i. S. der eben beschriebenen Formel gesichert werden kann. Auch die leichte Wendung des Kopfes zu seiner Rechten entspricht durchaus dem Typus, wie er in den Examplaren Kapitol, Florenz, Venedig vertreten ist. Die Existenz des Kopfes im 25 v. Chr. gegründeten Emerita beweist aufs Neue, daß unser im Anschluß an die Triumphprägung geschaffener Imperator-Caesar-Typus weiterhin, besonders im Westen, in Geltung bleibt. Damit wird das aus den Münzprägungen in Spanien und Gallien abgelesene Ergebnis für die rundplastischen Bildnisse glänzend bestätigt.

Unter den offenbar in der Nobilität weitverbreiteten Miniaturporträts aus preziosem Material wie Halbedelstein, Glasfluß oder Elfenbein befindet sich ein Fayenceköpfchen von knapp 7 cm Höhe in New York[121], wie sein

---

[119b] G. Caputo, Sul ritratto di Iddibal Caphada Aemilius togato di Leptis Magna, in: Studi in onore di A. Calderini/R. Paribeni III (Mailand 1956) 490 Abb. 8; vgl. ferner S. Angiolillo a. O., dort auch Hinweis auf einen weiteren unveröffentlichten Kopf des Typus aus Fianello Sabino, und P. Zanker a. O.

[120] Aus dem Peristyl hinter der Scaena des römischen Theaters; A. García y Bellido 24 Nr. 12 Taf. 12. — Curtius 55 Abb. 11f. — Bartels 44 teilt diesen Kopf fälschlich dem Typus Forbes Boston (D) zu. — Curtius a. O. hatte ihn für das jüngste Stück seiner neu kreierten Gruppe E in Anspruch genommen, während ein Vergleich etwa der rechten Seitenansicht zeigt, daß sich fast Locke für Locke des kapitolinischen Kopfes, nur ein wenig härter und nüchterner, hier wiederholt.

[121] New York, Metr. Mus. Inv. 26.7.1428. — Richter Nr. 21 m. Abb.; vgl. auch das Elfenbeinköpfchen daselbst Nr. 20, ehem. Slg. Stroganoff (seitenverkehrt klischiert), das ein Vertreter des Prima-Porta-Typus ist (s. unten S. [69]).

Werkstoff vermuten läßt, aus Ägypten stammend. Obwohl über der Stirn verletzt, ist das Lockenschema des Typus klar erkennbar, die zueinander bewegten Zangenschenkel wie am Kopf aus Merida. Nur ist alles unglaublich verfeinert im Sinn der fortgeschrittenen augusteischen Hofkunst. Zum Kleinformat und Material gehört auch die zarte Iriszeichnung, wie sie etwa ein vor kurzem erworbenes Glasköpfchen in Köln[122] (Abb. 38. 50. 59) aufweist, das dem Typus von Prima Porta folgt. Gibt dieses mit aller Zurückhaltung den Augustus der letzten Lebensjahre wieder, so das ägyptische den Sieger von Actium; dennoch kann es gut erst um die Mitte des vorletzten Jahrzehnts gearbeitet sein, kaum jedoch später.

Mit diesem Miniaturbildnis endet unter den bisher bekannten Denkmälern die eigentliche Reihe des Typus. Schon Brendel hat gesehen, daß einige Porträts von C abgeleitet sind und durch eine Variation in der Darstellung der Stirnlockenmotive sich einer weiteren Typenreihe annähern, die er D nannte, und zu der u. a. der Augustuskopf Forbes in Boston[123] (Abb. 23. 29) gehört. Wir kommen auf diese Reihe noch ausführlicher zurück. Das Stirnlockenmotiv erfährt dabei eine Änderung dahingehend, daß sich der von der rechten Schläfe kommende Zangenschenkel immer mehr abschleift und schließlich ganz fortfällt, während der andere seine Lockenspitzen zur rechten Seite weggestrichen zeigt. Dabei verschiebt er die Proportion derart, daß nunmehr fast die ganze Stirnbreite von diesen seitwärts gestrichenen Locken eingenommen wird und entsprechend die Gabel ganz an das linke Ende rückt und fast verkümmert.

Der Kolossalkopf aus Italica in Sevilla[124] (Abb. 15) zeigt diese neue Tendenz deutlich, wenngleich die schließende Zange von rechts noch vorhanden ist, eigenartig an die Stirnecke versetzt. Im übrigen stellt er sich bei näherem Hinsehen in allem anderen, so etwa in dem 'Kurzgesicht', dem Ausdruck des Mundes, auf die Seite des Kopfes im Kapitol, also zu C, ja er muß als ein Vertreter dieses Typus angesehen werden. Die Fassade des Kolossalkopfes ist auf Unteransicht gearbeitet, deswegen auch der Hals überlängt. Das Haar, wie bei Kolossalformat üblich, ist in großen, etwas groben Lockenformen gegeben; in entsprechender Aufnahme wird deutlich, wie sehr die Züge barock übersteigert sind, horizontale Quetschfalten am Hals, weit geöffnete, unter stark wulstigen Protuberanzen sitzende Augen sind die hervorstechenden Merkmale. Sie deuten zusammen mit dem kolossalen Format auf postume Arbeit und Aufstellung, und zwar im Anschluß an spättiberische Stiltendenzen, am ehesten in frühclaudischer Zeit, kaum in trajanischer, wie Drerup vorgeschlagen hat.

---

[122] O. Doppelfeld, Das neue Augustusporträt aus Glas im Kölner Museum, Kölner Jb. f. Vor- u. Frühgesch. 8, 1965/66, Taf. 1—5; s. ferner unten S. (69) Anm. 249 u. S. (78).

[123] Boston, Mus. of Fine Arts. L. D. Caskey, Cat. of Greek and Roman Sculpture (Boston 1925) 193 Nr. 110; s. ferner unten Anm. 154.

[124] Sevilla, Mus. Arqueol. 133. García y Bellido 22 Nr. 10 Taf. 11. — Bartels 19f. — Brendel 56f. (D 19). — Curtius 52. — Montini 82. — H. Drerup, Augustusköpfe in Spanien, MM. 12, 1971, 138ff. Taf. 32f. mit nicht überzeugender Datierung in frühtrajanische Zeit.

Der ebenfalls im Amphitheater von Italica gefundene weibliche Kopf, wohl Octavia und nicht Livia, weist, wenn auch gemildert, die gleichen Stileigentümlichkeiten auf; das hat bereits Bartels[125] hervorgehoben. Nur ist seine daraus gezogene Konsequenz kaum richtig: der Typus des jungen Augustus deute auch für Octavia auf ein frühes Datum. Vielmehr haben wir in beiden Köpfen wohl Reste einer Ehrung des Divus Augustus und seiner Familie vor uns. Das Ansehen der 11 v. Chr. verstorbenen Schwester des Kaisers war noch so groß, daß auch längere Zeit nach ihrem Tode eine Statuenehrung im Zusammenhang mit einer gleichfalls postumen des Augustus möglich war, besonders wenn man an den Zweig der Familie des Drusus Maior denkt, dessen Gemahlin Antonia Minor die Tochter der Octavia war. Nicht zufällig ergeben sich ungeachtet der etwas grobprovinziellen Machart des Octaviakopfes aus Italica die besten zeitstilistischen Entsprechungen im Porträt der Antonia. Der etwas harte lineare Parallelismus der Haarwiedergabe begegnet an der Antoniabüste aus Tralles[126] in Kopenhagen und geht hier wie dort zurück auf verlorene tiberische Fassungen des Bildnisses. So wird man auch die beiden Statuenreste aus dem Amphitheater von Italica in frühclaudische Zeit setzen und damit ein Nachleben spättiberischer Stiltendenzen in der Provinz durchaus erklären können.

An dieser Stelle sei aus verwandten Erwägungen heraus ein Bildnispaar eingefügt, das in letzter Zeit sehr verschieden beurteilt worden ist: die beiden unterlebensgroßen Bronzebüsten aus Neuilly-le-Réal[127]. Mit Recht haben Goethert und vor allem Bartels ihren antiken Ursprung verteidigt und die Abweichung der Inschriften von der offiziellen Titulatur mit dem privaten und provinziellen Charakter der Bildnisreihung in Verbindung gebracht. In der Datierung ist Bartels zu folgen. Es handelt sich gewiß um eine Benutzung des Typus C für ein Altersbildnis des Princeps[128], dabei sind Elemente des aus C entwickelten Typus D ebenfalls miteingebracht, vor allem die Längung des Gesichts[129]. Die Alterszüge so betont realistisch hervortreten zu lassen, lag vielleicht in der besonderen Eigenart des keltischen Toreuten, auf dessen Konto auch die Erstarrung eben dieser Züge und damit eine gewisse Schärfe des Ausdruckes zu buchen ist[130]. An der Büste der Livia ist dies auch zu beobachten. Der Stil der Büsten und die kultische Weiheformel weisen, wie BARTELS[131] richtig ausgeführt hat, auf die Zeit nach dem Tode des Augustus, auf frühtiberische Entstehung. So verbinden sich, durchaus verschieden nach Anlaß, Format und Gesamtcharakter, die besten Bildnisweihungen in Spanien und Gallien darin, daß sie beide einen Porträttypus des jüngeren Augustus für postume Bildnisse verwenden. Das eine Mal wahrscheinlich zusammen mit dem Porträt der Schwester, das andere gemeinsam mit dem der Gemahlin, wobei auch diese in einem Bildnistypus wiedergegeben ist, der zu jener Zeit fast schon überholt war.

---

[125] Bartels 19. — Brendel a. O. vergleicht sehr treffend mit der Br.-Statue aus Herculaneum, teilt jedoch nicht die überzeugende Spätdatierung Goetherts in claudische Zeit (Zur Kunst der römischen Republik [Berlin 1931] 24).

[126] Ny Carlsberg-Glypt. Nr. 607. — Poulsen 77 Nr. 42 Taf. 70/71.

[127] Paris, Louvre. A. de Ridder, Le bronzes antiques du Louvre I (Paris 1913) Nr. 29 Taf. 5. — Bernoulli 37f. Nr. 57 Abb. 7. — Studniczka, Text zu ABr. 1001 S. 8 Abb. 12f. — Brendel 9. — Marconi 157 Abb. 12. — F. W. Goethert, Zum Bildnis der Livia, FS A. Rumpf (Krefeld 1952) Taf. 20. — G. Hafner, Zum Augustusrelief in Ravenna, RM. 62, 1955, 164f. — Bartels 40—43; 45f.

[128] Der Anteil von Typus C muß gegen Curtius, Goethert und Bartels betont werden. Wenn auch verkürzt, antworten im Stirnhaar vier Locken von der rechten Schläfe her den gleichfalls im Sinn von D veränderten Lockenzügen der mittleren Partie.

[129] In diesem Zug besteht eine gewisse, aber nur sehr äußerliche Verwandtschaft mit einem sehr provinziell verfremdeten Kopf des Typus D in Sparta, wie Bartels 44 gesehen hat. Dieser Kopf ist inzwischen als Caesar von Johansen (s. oben Anm. 77) veröffentlicht worden, a. O. 42 Taf. 26. Gemeint ist aber ohne Zweifel Augustus. Alterszüge würde ich in ihm nicht sehen, im Gegenteil, der Kopf hat viel Republikanisches, ist wohl eine

Daß im Augustus der tiberischen Gruppe von Béziers[132] ebenfalls auf einen früheren Typus zurückgegriffen wurde, haben wir bereits angedeutet. Im Gesamtausdruck dominiert hier der Typus C, verfremdet durch eine abweichende, sich noch an B orientierende, aber auch mit ihm nicht genau übereinstimmende Stirnlöckchenfasson und ein sich unten breiter darbietendes Gesicht. Dadurch weitet sich das 'Eng-Beisammen' des Kapitolinischen Kopfes und büßt etwas von der persönlichen Individualität ein, obwohl Augustus klar erkennbar bleibt, zugunsten stärkerer Allgemeinheit, Jugendlichkeit, ja, wenn man will, betont heroischer Haltung. Fast kommt etwas vom Alexander-Ausdruck wieder hervor, was BRENDEL bei dem verwandten Kopf in Wien[133] empfunden hat, in diesem Fall eher vom jugendlichen Alexander des Leochares auf der Akropolis Athen[134]. Der Kopf aus Béziers scheint in der Tat enger an den eigentlichen Typus C heranzuführen[135].

---

relativ frühe Kopie eines provinziellen Steinmetzen, vielleicht nach einer nicht zuverlässigen Typenvorlage.

[130] RODENWALDT 29.

[131] a. O. 45.

[132] S. oben S. (20) u. Anm. 74.

[133] BRENDEL 61.

[134] G. KLEINER, Das Bildnis Alexanders des Großen, JdI. 65/66, 1950/51, 206ff. Abb. 3. — T. HÖLSCHER, Ideal und Wirklichkeit (oben A. 92).

[135] Mit ihren ausgesprochenen 'Kurz'-Gesichtern scheinen auch zwei unter sich und von C abweichende Porträts typologisch dennoch von hierher am ehesten verständlich: zunächst der Kopf London BM 1878 (CURTIUS 57 Abb. 13); er ist gewiß sehr gereinigt und gibt im Stirnhaarmotiv ein Ineinander von C und Prima Porta. Aber charakteristisch ist doch wieder das Schließen der Vierlockengruppe von rechts außen und das kurze Untergesicht. Die Augen stehen dagegen weiter auseinander als bei Prima Porta. Das andere Porträt ist die heiß umstrittene Büste von der Agora Athen (EVELYN B. HARRISON, Portrait Sculpture [Princeton 1953] 17 Nr. 7 Taf. 5.6) mit völlig freier Stirnlockenanordnung. Beide Kopien sind tiberisch und zwar frühtiberisch (vgl. jetzt auch GROSS, AA. 1969, 328). — Als weiterer 'Typenbastard' stellt sich der kol. Augustuskopf aus der Basilica in Tindari heraus (AA. 1954, 609 Abb. 78): in der Stirnhaarfassung äußerlich C (mit je drei Locken) nachahmend, ist er ohne Prima Porta nicht denkbar. Der Kopf saß ohne Wendung vermutlich auf einer Panzerstatue. An brutaler Härte wird er kaum von einem anderen übertroffen (spättiberisch ?). — Ebenfalls im wesentlichen zu C und nicht zu

Näherer Betrachtung bedarf jedoch noch im Zusammenhang der Nachwirkung des Porträts des Actium-Siegers eine Einsatzbüste (für Herme?) in New York[136], die von Brendel und Curtius bereits dem Typus D zugezählt, von ersterem aber als C nächstverwandt angesprochen worden ist. Daß diese Büste eine Sonderstellung einnimmt und sich weder dem Grundtypus C noch, wie wir sehen werden, demjenigen von D unmittelbar anschließt, geht schon aus der abweichenden Wendung des Kopfes zur linken Schulter hervor. Curtius hat vieles Gemeinsame mit dem Bronzekopf von Azaila[137] gesehen. Zieht man die provinziellen 'Verfremdungen' der Physiognomie am Azaila-Kopf ab, z. B. den kleinen ängstlichen Mund, und berücksichtigt nicht die andere Stirnhaarfasson, die Azaila in der Tat klar zu Typus D stellt, so gibt es wirkliche Übereinstimmungen. Sie liegen vor allem in dem nüchternen, etwas trockenen Stil. Hätte man nicht den Anhalt der Frisur, würde bei beiden Bildnissen die Benennung nicht auf Augustus, sondern auf einen unbekannten Spätrepublikaner lauten. Das Haar ist an beiden Köpfen in klar graphisch abgegrenzten Lockensträhnen differenziert, die sich relativ eng an die Kopfkalotte anlegen. Nah stehen sie namentlich an der Büste New York dem Caesar Tusculum[138], während sie jenen extremen Linearismus des Caesar Pisa Camposanto[139] nicht erreichen, sich jedoch mit der Haarwiedergabe des Augustus im Kapitol (Abb. 6. 7) wieder enger berühren. Der Büstenausschnitt gleicht fast vollständig dem eines Mannes im Konservatorenpalast[140], Braccio Nuovo IV, dessen speziell römisch-westlichen Charakter Helga von Heintze mit Recht hervorhebt. So darf auch die Augustusbüste New York, vorausgesetzt, ihr antiker Ursprung steht außer Frage, als besonders römisch-italische Version gelten.

Damit geht ausgezeichnet zusammen, daß sich dem Profil eine der stadtrömischen Denarprägungen des L. Vinicius schlagend zur Seite stellen läßt (Abb. 17). Die Münze scheint sogar mit einer sonst kaum zu beobachtenden, fast verdächtigen Genauigkeit die schließenden Bogenlocken über der rechten Schläfe wiederzugeben, die das New Yorker Bildnis charakterisieren[141].

Prima Porta gehört der auffallend jugendliche Kopf in Providence, Mus. of Rhode Island School of Design (C. C. Vermeule, Greek and Roman Portraits in North American Collections, ProcAPhSoc. 108, 1964, 112 Abb. 8; so auch Poulsen 23f. Anm. 63). Gewiß ist er zu einer Zeit entstanden, in der der Prima-Porta-Typus sehr verbreitet war; das beweist das Lockenmotiv über der rechten Schläfe. — Die Bohrspuren im Haar deuten kaum auf flavische oder hadrianische Entstehung (frühclaudisch?).

[136] Metr. Mus. Inv. 19.192.40, angeblich aus Nola. Richter Nr. 27 (enface Ansicht seitenverkehrt klischiert). — Curtius 37 m. Anm. 1 Abb. 2.4.

[137] García y Bellido 18 Nr. 7 Taf. 8. — Curtius 36ff. Abb. 1.3.

[138] Schweitzer Abb. 154/155.

[139] a. O. 161/166.

[140] Braccio Nuovo IV. Helbig II^4 1612; vgl. auch den Büstenausschnitt in der Herme des C. Cornelius Rufus in Pompeji (Antiquarium) aus dem gleichnamigen Haus VIII 4,15: A. de Franciscis, Il Ritratto Romano a Pompei (Neapel 1951) Abb. 27.

[141] Denar des L. Vinicius vom Jahre 16 v. Chr.: Bank Leu & Hess AG. Aution 36 171/18. 4. 68 Nr. 428 Taf. 21. Rs. der dreiteilige Partherbogen vom Forum. Ich verdanke den Hinweis auf dieses Stück D. Mannsperger, Tübingen.

Brendel hatte die Ausführung des Kopfes in Azaila um 15 v. Chr. angenommen[142]. Der ihm stilistisch, nicht typologisch, so ähnliche Kopf der New Yorker Büste findet in diesem Zeitraum auf jeden Fall seinen Platz, während der provinzielle Bronzekopf aus Spanien schwierig zu datieren ist. Brendel hatte mit 15 v. Chr. von den Münzprägungen her nur einen terminus post quem non geben wollen. Nun sind Großbronzen schon an sich heikel in der Datierung, um wieviel mehr erst, wenn es sich um solche provinzieller Herkunft handelt. Augenschnitt und Haaransatz sowie die nicht ganz bewältigten unpräzisen Formen der Gesichtsmodellierung verbinden den weiblichen Bronzekopf[143] des gleichen Fundorts aufs engste mit dem des Augustus. Trotz der typologischen Abweichungen wird man ihn kaum anders denn als Bildnis der Livia zu interpretieren haben, deren Züge nur ganz allgemein und ohne entsprechendes Modell, fast notdürftig gefaßt worden sind. Das spricht eher für frühe Entstehung, und so möchte man das Paar im Anschluß an des Princeps proconsularisches Imperium in Spanien 26/25 entstanden denken, als der damals in Italien wohl bereits feste Nodusbildnistypus der Livia dort noch nicht bekannt war.

Fassen wir zusammen, was die Reihe der erhaltenen plastischen Bildnisse des Typus C und seiner Ableitungen uns lehrt[143a]. Offenbar aus der

---

[142] Brendel 55f.

[143] García y Bellido 39 Nr. 31 Taf. 27 (mit Lit.).

[143a] Nach Abschluß des Manuskriptes ist erschienen: P. Zanker, Studien zu den Augustus-Porträts I. Der Actium-Typus, Abh. Göttingen, Philol.-hist. Kl. 3. Folge Nr. 85 (1973). Neben mancher Übereinstimmung in Zuordnung und Differenzierung von Vertretern des Typus C oder Ableitungen von diesem unterscheidet sich unsere Beurteilung sowohl in Einzelfällen als besonders in der Gesamtbewertung des Actiumbildnisses von der des Verf. So scheint uns die Negation einer programmatischen Aussage des Typus unzutreffend. Ferner ist der Weg von dem hellenistisch-alexanderhaften Entwurf der Triumphalprägung und ihres Vorbildes zur 'romanisierten' Fassung der rundplastischen Bildnisreihe nicht differenziert genug gesehen. Gewiß trat mit dieser Romanisierung die Alexanderimitation absichtlich immer stärker in den Hintergrund. Da Zanker Typus B auf die Augustus-Enkel bezieht, verstellt er sich notwendigerweise den Blick für die Mischungselemente in den Köpfen Béziers, Wien und Providence (a. O. Taf. 18a; 15b; 14), die auch in dem wichtigen Kopf in Perugia stecken (a. O. Taf. 18b). Außerordentlich bedeutsam für die 'römische' Komponente ist der Kopf aus Lucus Feroniae (a. O. Taf. 15a; 17a–c), der neben den aus Merida tritt, den Zanker seltsamerweise als vom Prima-Porta-Typus beeinflußt ansieht. Der Kopf der Bronzestatue aus Herculaneum (a. O. Taf. 25) geht in seiner Grundanlage vom Prima-Porta-Typus aus. Nur verschiebt er das Zangen-Gabel-Motiv in die Mitte der Stirn und läßt es in seiner Bewegtheit und absoluten Größe beherrschend hervortreten; darin ist gewiß eine Vermischung mit der 'hellenistischen' Komponente des Actium-Typus zu sehen, die der claudischen Epoche gut entspricht. Obwohl in manchem ähnlich, ist die Situation bei dem Kopf aus Fondi doch ganz anders: hier haben wir es mit einer griechischen Version des Actium-Typus zu tun, die sich einerseits deutlich von den Prägungen der Triumphalserien unterscheidet und andererseits trotz Beibehaltung des alten Lockenmotivs bereits Ethos und Format des neuen Prima-Porta-Typus, und zwar in dessen östlicher Urprägung, in sich aufgenommen hat. Es ist nicht zu leugnen, daß vom neuhellenistischen Pathos der Caligulazeit, ja selbst vom pathologischen Zug des Caligulabildnisses etwas in die Kopienvariante Fondi eingeflossen ist; dies geht insbesondere aus den neuen Aufnahmen bei Zanker, a. O. Taf. 22b—23, hervor. Siehe im übrigen unten S. (56)f.

Umsetzung eines im Osten oder von griechischen Skulpteuren in Rom geschaffenen Prototypus der Münzprägung in die Sprache der Hauptstadt hervorgegangen, hat gerade dieses Porträt des Siegers von Actium und des dreifachen Triumphators von 29 nicht nur den Imperator Caesar Divi Filius, sondern zunächst auch den Imperator Caesar Augustus vor allem im Westen offiziell dargestellt. Zusammen mit den Münzprägungen der 20er Jahre und der ersten Hälfte des vorletzten Jahrzehnts ist es wohl das vorherrschende gewesen, ja es hat sich gerade in den westlichen Provinzen, wie die Beispiele auf Italica und Neuilly-le-Réal beweisen, in gewisser Erstarrung und nicht unbeeinflußt durch eine Weiterbildung eben dieses Typus noch nach dem Tode des Augustus als Darstellungsschema gehalten. Es ist gewiß kein Zufall, daß sich bisher aus dem Osten des Reiches kein rundplastisches Beispiel des Typus C hat finden lassen. Die dort auftretenden Sonderformen des Augustusporträts sehen ganz anders aus[144].

---

[144] Der leider sehr zerstörte überlebensgroße Kopf (Kinn—Scheitel 40,9 cm) aus Delos (Explor. arch. de Delos XIII (1932) 22f. Taf. 20. — HAFNER 77 A. 28 Taf. 32) gehört sicher nicht zu Typus C. Was an Lockenführung über der linken Schläfe erkennbar ist, stimmt mit C nicht überein, geht jedoch mit der Anordnung am Prima-Porta-Typus zusammen. Auch das ausgesprochen lange Gesicht paßt besser zum letzteren Typus als zum 'Kurzgesicht' von C. Die ältere delische Inschrift (CIG 2282), die den Beinamen Σεβαστός noch nicht hat, wird sich kaum mit dem Kopf verbinden lassen, eher schon die sehr fragmentarische zweite (CIG 2282b S. 1039), in der die Buchstabenfolge ΣΤΟ ihn zu bezeugen scheint.

Wenn die Benennung des Reliefkopfes in Hamburg (VERMEULE 189 Abb. 117, AA. 1969, 327 Abb. 9a–c) als Augustus richtig ist, dann wäre dieser vielleicht eine attische, an keinem offiziellen Bildtypus orientierte Schöpfung. Ein ähnlich freies und vom Individualporträt her uncharakteristisches Bildnis ist das des jugendlichen Togatus in Aquileia. Diese Statue ist ganz gewiß die claudische Version eines kontaminierten Typus, der den jungen Caesar Divi Filius meint, (G. BRUSIN, Aquileia e Grado. Guida storico-artistica, Padua 1964^5) 153 Abb. 84. — F. POULSEN, Porträtstudien in norditalienischen Provinzmuseen (Kopenhagen 1928) 7ff. Taf. 1.2. — GOETHERT, Studien zur Kopienforschung, RM. 54, 1939, 205 m. Anm. 3 Taf. 47,2. —

Völlig für sich steht der Augustus von Butrinto in Tirana (L. M. UGOLINI, Di una testa di Augusto trovata a Butrinto, BulldImpRom. 1, 1930, 113. — H. INGHOLT, A Colossal Head from Memphis, Severan or Augustan ?, JARCE. 2, 1963, Taf. 39, 34), der zusammen mit Köpfen der Livia und des Agrippa gefunden wurde. Sie dürften relativ früh sein, vielleicht in die Zeit kurz nach Actium gehören, am Ort hergestellt sein, als Typus C noch nicht kreiert war und ein Modell von B offenbar nicht zur Verfügung stand bzw. nicht zeitgemäß schien. Auch Agrippas Bildnis ist 'untypisch', wenngleich 'realistisch' wirkend. Auch im Augustus von Butrinto kommt ein 'ungeschminkter', nicht idealisierter Realismus zum Vorschein, wie er später erst wieder unter den Vertretern der D-Reihe begegnet. Anders jetzt: F. JOHANSEN, Portraetter af Marcus Vipsanius Agrippa i Marmor og Bronze, Meddel. NyC. 27, 1970, 126ff. 148 u. Analecta Rom. Inst. Dan. 6, 1971, 17—48.

Aus Typus C entwickelt ist ein vor dem Proscenium des Theaters in der Vallebuona bei Volterra gefundener Kopf (AA. 1959, 172 u. a. O. 1970, 309; keine Abb.), der Augustus offensichtlich ins Jugendliche zurückstilisiert. Die 'schilfartig' gegebenen Haare, die sich seidenweich dem Kopf anzuschmiegen scheinen, entsprechen einer Richtung der spättiberischen Zeit, die sich jedoch bis ins Claudische verfolgen läßt; der Kopf gehört am ehesten der Zeit Caligulas an. Er ist ein treffendes Beispiel dafür, daß auch Typus C postum verwendet und dazu noch ins Jugendliche umgebildet werden konnte. — Nicht ganz genau, aber doch im allgemeinen Charakter folgt Typus C ein Marmorfragment der

Aber es ist undenkbar, daß im Osten kein offizielles Bildnis des Princeps in diesen Jahren bestanden haben sollte. Augustus war von Juni 27 bis Anfang 24 von Rom abwesend in Gallien und vor allem in Spanien[145]. Es wird sich zeigen, daß trotz dieses langen Aufenthaltes im äußersten Westen der griechische Osten, gleichsam in absentia des Princeps, ein offizielles Bildnis schuf, das wie kein anderes ihn als 'Augustus' bezeichnen und in einer westlichen Brechung sein Bildnis schlechthin werden sollte.

IV. Das Bildnis 'CIVIBVS SERVATEIS' (Typus D)

Aber bevor wir uns diesem letztgültigen Porträttypus des Augustus zuwenden, gelte unsere Aufmerksamkeit einem anderen, nur unwesentlich früher entstandenen, dem sog. Typus D. Schon BRENDEL hatte richtig gesehen, daß dieser Typus eigentlich aus C hervorgegangen ist, und hat ihn deshalb mit diesem zusammen behandelt[146]. Dabei umfaßt seine Liste außer dem Bronzekopf aus Azaila (Nr. 18) nur Stücke, die streng genommen gar nicht zum eigentlichen Typus gehören, sondern im wesentlichen Varianten von C und B sind. Die heute bekannten Vertreter des Typus waren entweder noch nicht entdeckt oder nicht erkannt. Das gilt insbesondere von dem Kopf im Louvre MA 1280 (1) und seinen Verwandten, deren Zusammengehörigkeit L. CURTIUS zwar bemerkt, aber ausgehend vom bekränzten Kopf der Via Merulana unglücklicherweise als Bildnisse des Nero Claudius Drusus mißverstanden hatte[147]. G. HAFNER hat dies wieder korrigiert und die Reihe zusammen mit einem Kopf aus Sardes in Kopenhagen und einem Kopffragment aus Kos im Louvre, die lediglich als Varianten, nicht als Repliken gelten können, als ausgesprochene Altersbildnisse des Augustus erklärt[148]. H. BARTELS sah dann, daß es innerhalb des weiteren Typus Bildnisse des jüngeren und des älteren Kaisers gab[149]. Im engeren Sinne

---

Partie über dem linken Auge bis zum Ohr, das unter dem Kölner Rathaus bei den Ausgrabungen der frühen 50er Jahre gefunden wurde und dem spätantiken Praetoriumspalast entstammt. Das Fragment muß einem monumentalen Relief der claudischen Zeit zugehört haben, das, aus was für Gründen auch immer, in der Anlage der konstantinischen Zeit überlebt hat; vgl. O. DOPPELFELD, Ein spätrömisches Oktogon aus Köln, FS. für M. Abramic (Split 1953) 222f. m. Abb. 5. Ich verdanke der Güte des VERF. die Überlassung eines Sonderdruckes und einer Photographie des Fragments.

[145] Zur innenpolitischen Situation, wie sie sich nach dem Jan. 27 für Augustus ergab, und zum Feldzug in Spanien vgl. den wichtigen Aufsatz von W. SCHMITTHENNER, Augustus' spanischer Feldzug und Kampf um den Prinzipat, Historia 11, 1962, 29—85.

[146] BRENDEL 40ff. — BRENDELS D 17, die Br.-St^e aus Herculaneum, gehört, wenngleich mit Elementen von C vermischt, dem Porträttypus nach zur Prima-Porta-Reihe; vgl. Anm. 143a.

[147] Ikonographische Beiträge zum Porträt der römischen Republik und der julisch-claudischen Familie VII: Nero Claudius Drusus, der Ältere, RM. 50, 1935, 260ff. bes. 280f.

[148] HAFNER 89ff. Kopf aus Sardes a. O. Nr. 1; aus Kos a. O. Nr. 2.

[149] BARTELS 43f.; zum Kopf in Sparta vgl. Anm. 129.

lassen sich heute außer dem Bronzekopf aus Azaila folgende rundplastische Vertreter aufzählen, von denen keiner ausgesprochene Alterszüge trägt:

1. Kopf Terracina, Museo Archeologico (Abb. 14)[149a]
2. Kopf Paris, Louvre MA 1280 (Abb. 18.20)[150]
3. Büste Rom, Museo Capitolino, Imperatori 6 (Abb. 21.26)[151]
4. Kopf Rom, Museo Capitolino, Magazin (vom Marcellustheater)[151a]
5. Togatus (Abschnittsbüste bzw. Fragment einer Statue) Paris, Louvre MA 1276, Slg. Campana (Abb. 30.31)[152]
6. Einsatzkopf Köln, Römisch-Germanisches Museum (Abb. 16)[152a]
7. Einsatzkopf in Privatbesitz, Lora del Rio, bei Sevilla (Abb. 22)[153]
8. Kopf Boston, Museum of Fine Arts, ehemals Slg. Forbes (Abb. 23. 29)[154]

[149a] Von K. Fittschen erkannt: MM. 15, 1974, 169 Taf. 18d. — G. Lugli, Anxur-Terracina (Forma Italia 1926) 122 Nr. 28, Abb. 42.

[150] Hafner 90 Nr. 9. — Curtius a. O. 281 Anm. 6. — Montini Abb. S. 68. — Italischer Marmor. Nasenspitze und Ohrränder ergänzt sowie einige Stellen am Hals ausgeflickt; sonst vorzüglich erhalten, wenngleich wohl mit Säure gereinigt. Am Hinterkopf Haar nur sehr summarisch angelegt; offene Bohrgänge. Ich verdanke P. Devambez die Vermittlung der Neuaufnahme Abb. 20.

[151] BullCom. 1889, 140ff. 403 Taf. 7. — Stuart Jones a. O. 187 Nr. 2a Taf. 46. — ABr. 249/50. — West I Taf. 27, 115. — Marconi 155 Abb. 10. — RM. 50, 1935 Taf. 48. — V. Poulsen, Römische Privatporträts und Prinzenbildnisse (Kopenhagen 1939) 25f. Abb. 35. — Hafner 90 Nr. 7. — Bartels 44 m. Anm. 356 (Lit.). — Goethert, in: FS A. Rumpf (Krefeld 1952) 99. — Helbig II⁴ 1281 (H. v. Heintze) mit Lit.

[151a] Capitolium 13, 1938, 411 Abb. 16 (Colini).

[152] Bernoulli 36 Nr. 50. — Marconi 154 Abb. 8. — Bartels 44. — Hafner 90 Nr. 8. — Stark ergänzt und geputzt, aber in seiner Substanz antik. — Nicht antik oder zumindest sehr tiefgreifend überarbeitet ist der Kopf auf moderner Büste im Louvre MA 1249 (Hafner 90 Nr. 10), ebenfalls aus Slg. Campana (hier: Abb. 32/33). Seine Ähnlichkeit mit Napoleonmedaillen (z. B. der von Jeuffroy 1803 geschaffenen, vgl. G. Heres, Zum Klassizismus der napoleonischen Medaillen, Wiss. Zeitschr. d. Univ. Rostock 17, 1968, 661ff. Taf. 11,1a; hier: Abb. 34) ist so schlagend, daß an der beabsichtigten Tendenz kein Zweifel bleibt. Zur Vorsicht gemahnt auch die Büste der Slg. F. Cook, Richmond: E. Strong, The Cook Collection, JHS. 28, 1908, 25 Nr. 34 Taf. 18; Bernoulli II, 1, 308 Nr. 19. Sie stammt aus Pariser Kunsthandel, ist zumindest so tiefgreifend überarbeitet, daß sie als gültiges Zeugnis nicht angesehen werden kann. Bernoulli hielt sie für ein Bildnis Caligulas. Hält man sie im Kern für antik, so paßt trotzdem die Stirnhaarfasson nicht zum Augustustypus D. Die etwas weichen Formen des Antlitzes haben ihren nächsten physiognomischen und stilistischen Verwandten in einem Kopf der Münchener Glyptothek (Nr. 313; F. Poulsen, Sculptures antiques de musées de province Espagnols, Kopenhagen 1933, Taf. 47), der ebenfalls, wenn auch irrtümlich, mit Caligula zusammengebracht worden ist.

[152a] Römerillustrierte I 1974, 37f. Bild 81.

[153] AEArq. 32, 1959, 156ff. (Blanco). — Vgl. jetzt H. Drerup, MM. 12, 1971, 142ff. Taf. 39—41; dem Verfasser habe ich für Überlassung von Photos sehr zu danken, dem DAI. Madrid für die Erlaubnis zur Veröffentlichung.

[154] L. D. Caskey, Catalogue of Greek and Roman Sculpture (Boston 1925) 193 Nr. 110. — H. Chase / C. Vermeule, Greek, Etruscan and Roman Art. The Classical Collections of the Museum of Fine Arts (Boston 1963) 219. 241 Abb. 215a. — Marconi 155 Abb. 9. —

9. Büste, Stuttgart, Landesmuseum 65/12. Unpubliziert (Abb. 24. 27. 28)[155].

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß auch der Bronzekopf von Azaila[156] diesem Typus zugehört, nur ist er provinziell verfremdet. Es bleibt eine Merkwürdigkeit im Verlauf der Forschung, daß L. Curtius diesen Kopf richtig benannt, dagegen die eigentliche Typenreihe verkannt hat. Zur Besonderheit des Bronzekopfes zählen neben dem sehr schmalen geöffneten Mund die auffallend langen Koteletten. Es besteht durchaus die Möglichkeit, daß unter den erhaltenen Vertretern des Typus dieser Kopf zufällig der älteste ist. Dennoch stellt er aufgrund seiner Provinzialität für die Beurteilung des Typus im ganzen und besonders für dessen Ableitung keine gute Quelle dar[157].

Hierfür eignet sich zunächst am besten der Einsatzkopf im Louvre MA 1280 (1). Bei sämtlichen Köpfen dieses Typus müssen die meist falsche Sockelung und die entsprechend falschen photographischen Ansichten korrigiert werden. Leider fehlen in der Regel auch Ansichten, die die relativ kräftige Wendung zur Rechten einbeziehen, so hilfreich reine enface-Aufnahmen auch sein mögen[157a].

Bereits oben, anläßlich der ersten Erwähnung des Bronzekopfes von Azaila[158], wurde auf die aus Typus C entwickelte Anordnung der Stirnlocken hingewiesen. Das Schema ist auch an Louvre MA 1280 klar zu erkennen, wiewohl ein wenig verschliffen. Von der großen Gabel über der linken Schläfe zweigt zuerst eine kleinere Locke zur Stirn hin ab, neben dieser, jedoch von ihr nicht scharf getrennt, wölbt sich eine kräftigere heraus, um jedoch mit ihrer Spitze gleich wieder unter der nächsten zu verschwinden. Diese erst schwingt bis zur Spitze frei aus, folgt aber dem allgemeinen Zug zur rechten Seite hin. Die Spitze liegt, ein wenig unterbohrt, auf dem Stirnrand auf. Diese Locke, die man auch mit der vorigen als eine einzige interpretieren kann, nimmt etwa die Mitte der Stirn ein. Ihr folgen nach links hin

---

E. Buschor, Das hellenistische Bildnis (München 1949) 61 Abb. 62. — Hafner 90 Nr. 6.— Bartels 44.

[155] Kopf und Büste ungebrochen. Büstenfuß fehlt. Großkristallinischer Marmor. Zahlreiche 'Wurzelfasern'. Nasenspitze und linker Nasenflügel abgebrochen. Fehlstellen an beiden Ohren. Neuere Bestoßungen im Haar über Stirnlocken, Nasenrücken. H. 46,7 cm; H. Kinnspitze—Kalotte: 23,5 cm. — Der Kopf ist inzwischen veröffentlicht worden: Verf., Römerbildnisse. Württ. Landesmuseum (Stuttgart 1975) 23ff. Nr. 4 Abb. 7—10.

[156] García y Bellido 18 Nr. 7 Taf. 8. — Brendel 54ff. — Curtius 38f. Abb. 1.2.

[157] Das gilt in anderer Weise auch für den Kopf in Ostia (Nsc. 1912, 163 Abb. 4f. — Raissa Calza in: Scavi di Ostia V: I Ritratti I (Roma 1964) 31 Nr. 31 Taf. 18). Die Stirnlockenfasson ist deutlich von D genommen, jedoch entspricht die 'kurze' Proportion des Kopfes. seine willensmäßige Anspannung im Ausdruck den eindeutigen Vertretern von D nicht. Offenbar wirkt C stärker nach und ist auch einiges vom Prima-Porta-Typus mit eingeflossen. Aufgrund der 'kristallinischen' Manufaktur am ehesten tiberisch. — H. Lauter, Zur Chronologie römischer Kopien, Diss. Bonn 1966, 72f. — P. Zanker, Gnomon 44, 1972, 38 „claudisch", was zu spät. — Zum Kopf in Sparta vgl. oben Anm. 129.

[157a] Im neuen Führer von Boston (s. Anm. 154) Abb. 215a hat man den Fehler bereits ausgeglichen, wie wir es in unseren Abb. 23 u. 29 ebenfalls versuchen.

[158] S. oben S. (35) mit Anm. 137.

deutlich abgesetzt zwei mit ihren Spitzen eng nebeneinander aufsetzende. Diese Spitzen biegen leicht nach Art einer geschriebenen Klammerlinie um und schließen dadurch die ganze Reihe über der rechten Schläfe ab. Sie sind klärlich die Schwundstufe der im Typus C hier kräftig von außen nach innen zangengleich sich einwölbenden meist drei kleinen Locken.

Der Ausdruck des Gesichtes, dessen Augen sehr eng beieinander stehen, mit auffallender Überschneidung der Unterlider, ist gesammelt und ernst. Es fehlt jede heroisierende Erhöhung. Man hat trotz der klassizistischen Glätte (und Putzung) des Pariser Kopfes den Eindruck, stärker mit der menschlichen Dimension des Princeps konfrontiert zu sein. Dennoch ist jede Hindeutung auf körperliches Leiden, die die sentimentale Montage des Kopfes suggeriert, auszuschalten, zumindest ist sie lediglich auf eine gewisse Morbidezza der Mundpartie zurückgenommen. Nach Ausweis der anderen Kopien gehen damit die feinen Inskriptionen von den Nasenflügeln schräg abwärts zusammen, durch die jenes physiognomisch so ausdrucksvolle rhombische Viereck zwischen Nase und Kinn entsteht.

Wann ist dieser eigenartig schlichte und 'bürgerliche' Bildnistypus entstanden? An welches Ereignis läßt er sich anschließen? Geben die Münzprägungen einen Hinweis?

Zunächst wird man die Tatsache nicht übersehen dürfen, daß der Typus D deutlich aus dem Triumphalbildnis von 29/28 (Typus C) abgeleitet ist. Schon dies sollte vor einem zu späten Ansatz von D warnen, wie er durch die Interpretation als ausschließliches Altersbildnis hervorgerufen wurde[159]. Damit soll nicht geleugnet werden, daß der Typus auch für Altersbildnisse verwendet worden ist. Eine solche Verwendung teilt er mit anderen Typen, wie wir sehen werden. Besteht die Beobachtung des Hervorgehens aus Typus C zu Recht, ist es methodisch nicht nur erlaubt, sondern geradezu geboten, die Münzprägungen zu befragen. Kann man auch hier, in der unmittelbaren Nachfolge der sog. Triumphalprägung von 29/28 v. Chr. eine Typenentwicklung von den zahlreichen Porträtstempeln des Caesar Divi Filius und des Imperator Caesar feststellen, dann ließe sich vielleicht eine Anknüpfung vornehmen.

Diese scheint in der Tat möglich. Auf die Emissionen des Jahres 28 v. Chr. mit AEGYPTO CAPTA (COS VI)[160], die noch in das beginnende Jahr 27 hinein (COS VII) als Aureus weiter geprägt werden (noch mit CAESAR DIVI F)[161], erscheint eine weitere mit COS VII, welche auf der Rs. den Adler mit ausgebreiteten Flügeln auf Eichenkranz sowie zwei Lorbeerbäumchen[161a] zeigt, dazu die Legende AVGVSTVS, auf der Vs. um das Porträt neben der Konsulatsangabe CAESAR CIVIBVS SERVA-

---

[159] Hafner 89ff.; vgl. jedoch seine zutreffende Würdigung des Typus (a. O. 92), wobei er nur die Schlichtheit, das 'Unalexanderhafte', als Altersbild mißverstanden hat.

[160] BMC I 106 Nr. 650—654 Taf. 16,1—3.

[161] BMC I 106 Nr. 655 Taf. 15,19.

[161a] Vgl. jetzt das grundlegende Buch von A. Alföldi, Die zwei Lorbeerbäume des Augustus (Antiquitas R. 3 Bd. 14), Bonn 1973, mit Rez. von H. Jucker, Mus. Helv. 31, 1974, 187.

TEIS[162]. Der Bildniskopf (Abb. 19), auf verhältnismäßig langem Hals, rechtshin gerichtet, deutlich den Adamsapfel markierend, ist indessen nicht mehr derjenige der Triumphalserie ohne Legende mit dem auffallend gesträubten oder bewegten Stirnhaar, sondern erscheint beruhigter, aus der hohen anspruchsvollen Stilisierung befreit, offensichtlich stärker individuell porträthaft, d. h. er wirkt realistischer, vom Stil her 'republikanischer' aufgefaßt. Selbstverständlich ist dies das Ergebnis eines Prozesses, sei es der Typenwandlung im Werk der Stempelschneider, sei es ihrer verwendeten Modellvorbilder.

Durchmustert man die berühmten Emissionen des Jahres 29/28 einmal, soweit aus den Exemplaren des Britischen Museums ersichtlich, auf die Variationen des Porträts, so begegnen schon in diesen Reihen Stempel, die das 'klassische' Bild, etwa von BMC I Taf. 14,10—13; 16—19 realistischer abwandeln: wie etwa Taf. 15,1.2.11 und ganz besonders 15,12 u. 13. Der letzte Stempel ist offenbar der Ausgangspunkt für die Entwicklung zu Stücken wie AEGYPTO CAPTA Taf. 16,1, während andere Beispiele der Serie gerade im Porträt eigenartig unsicher schwanken (vgl. Taf. 16,2 u. 3). Im Aureus von 27 mit der so wichtigen Feier der Verleihung der CORONA CIVICA und der Pflanzung der beiden Lorbeerbäumchen vor seinem Haus auf dem Palatin und der dahinter stehenden Ehrung durch den Clupeus Virtutis scheint der Prozeß des Typenwandels hinsichtlich des Porträts zu einem Abschluß innerhalb der Prägungsabfolge gekommen zu sein. Fast unverändert wird der Typus nach 20 v. Chr. für die Serien ARMENIA CAPTA (oder RECEPTA) und SIGNIS PARTHICIS RECEPTIS[163] wieder- und weiterbenutzt.

Das Münzbild, obwohl im Profil, zeigt nun deutlich die oben geschilderte Anordnung der Stirnlocken am Kopf Louvre MA 1280 (Abb. 18. 19). Als Charakteristikum kann im rechten Profil das klar sichtbare Umbiegen der äußersten Stirnlocke gelten, die der Bewegung der beiden letzten Locken über der rechten Schläfe beim Typus D entspricht. Aber auch die Proportionen des Kopfes, wie sie notwendigerweise nur im rechten Profil verglichen werden können, machen den engen Zusammenhang zwischen der Münze und den Bildnissen des Typus D deutlich.

Besteht dieser Zusammenhang zu Recht, so liegt die Annahme nahe, dieser neue Porträttypus sei geschaffen worden anläßlich der Verleihung der Corona Civica CIVIBVS SERVATEIS und der damit verbundenen Ehrungen, der Verleihung des Clupeus Virtutis und der Pflanzung der Lorbeerbäumchen. Wir wären dann etwa berechtigt, von einem Corona-Civica-Typus zu sprechen, obwohl Augustus nicht mit dem Eichenkranz auf dem Haupt dargestellt ist. Oder gibt es einen Beleg dafür, daß gerade dieser Porträttypus in der Rundplastik auch mit Corona Civica verbunden sein konnte? Die positive Antwort auf diese Frage besteht in der Existenz der Augustusbüste von der Via Merulana (Abb. 21. 26) (2)[164]. Man hat hier die eigenartig steifen und fast lederartigen Blätter des Kranzes, die die charakteristischen Lappungen der gewöhnlichen Eiche vermissen lassen, als Myrten oder Efeu deuten und damit die Corona Civica leugnen wollen[165]. Aber zieht man in Betracht, daß diese Büste nicht eigentlich vollendet worden ist, wie ein Blick auf die Rückseite deutlich machen kann, so müßte man unter allen möglichen Blattarten doch die größte Ähnlichkeit mit solchen der Eiche, und zwar ganz besonders der Steineiche (Quercus Ilex) zugeben. Auch das gemmenartige Medaillon ist z. B. beim Grabstein des Marcus Caelius im Bonner Landesmuseum[166], dort nur in der Mitte des Kranzes über der Stirn, für die Corona Civica belegt.

---

[162] BMC I 106 Nr. 656 Taf. 16,4 (hier Abb. 19 nach einem der Güte von R. A. G. CARSON verdankten Abguß). Vgl. v. GONZENBACH a. O. (s. Anm. 34) 92ff., ferner das schöne bei G. HAFNER, Der Adlerkameo und die 'Auffindung des Telephos', Aachener Kunstblätter 38, 1969, 218 Abb. 11, abgebildete Wiener Exemplar.

[163] BMC I 108 Nr. 671—681 Taf. 16,14—20; 17,1.2. Auch der eigenartige Aureus mit der Sphinx (Rs) Nr. 682 Taf. 17,3 hat den gleichen Porträtstempel: vgl. SUTHERLAND 92 Anm. 1.

Die Büste des Augustus von der Via Merulana, angeblich in einem Privathaus gefunden, wahrscheinlich bestimmt einer Herme eingesetzt zu werden, und dann vielleicht isoliert als Bildnisbüste verwendet, ist unbezweifelbar zu Lebzeiten des Kaisers entstanden[167]. Der etwas kühle Klassizismus läßt an hoch-spätaugusteische Zeit denken. Bemerkenswerterweise sind die waagerechten Stirninskriptionen fast ganz von der Glätte der Form aufgesogen. Dennoch ist dies keineswegs im Sinne der Jugendlichkeit des Dargestellten zu interpretieren, sondern als die Tendenz der klassizistischen Form, den Kaiser alterslos erscheinen zu lassen. Es bleiben im Vergleich zum Pariser Kopf, der trotz mancher frühen Züge ebenfalls mittel- oder spätaugusteisch sein dürfte, der sensibel resignierende Mund und seine physiognomisch nähere Umgebung bis hin zu dem noch spitzer gebildeten Kinn. Die Stirnlockenpartie ist durchaus ähnlich, nur die Unterarbeitung der Locken 3 und 4 einer dünneren klassizistischen Form gewichen. Im ganzen ist am Kopf im Kapitol die Tendenz deutlich, die persönlichen Züge des Kaisers wieder zugunsten einer überpersönlichen, kühlen und distanzierten Auffassung seines Bildnisses zurücktreten zu lassen. Der konventionelle Kranz tut ein übriges, diesen Eindruck zu verstärken. Wesentlich ist, daß wir in dieser Büste ein Bildnis des Kaisers mit Corona Civica aus seiner Lebenszeit besitzen. Entgegen zu sehr verallgemeinerten gegenteiligen Schlüssen[168] sei dies festgehalten. Und zwar ist es das einzige Bildnis, das mit diesem Emblem in der rundplastischen Überlieferung aus zeitgenössischer Kunst existiert, abgesehen von Münzen[169] und von geschnittenen Steinen, die den Eichenkranz ebenfalls auf dem Haupt des lebenden Kaisers wiedergeben. Das Bedeutsame ist jedoch, daß in dieser Einzigartigkeit gerade derjenige Porträttypus erscheint, der offenbar aufgrund dieser Ehrung im Jahre 27 v. Chr. für eine entsprechende Prägung geschaffen worden war und der deswegen vor allen anderen Fassungen, so selten dies im ganzen überhaupt bei rundplastischen Bildern geschah, tatsächlich mit der Bürgerkrone verbunden werden konnte.

---

[164] S. Anm. 151.

[165] Vgl. C. L. Visconti, BullCom. 1889, 140ff.: Myrten nach Vergil, Georg. I 28 *cingens materna tempora myrto.* — Curtius, RM. 50, 1935, 280: Efeu. Als Corona Civica mit Recht H. v. Heintze, Helbig II^4 1281.

[166] Kähler 189f. Taf. 120. Vgl. die Büste Trajans in München (W. H. Gross, Bildnisse Trajans [Das röm. Herrscherbild II 2, Berlin 1940] Taf. 32b) deren Kranz ähnlich kompakt angelegt ist wie der des Augustus und ebenfalls ein Mittelmedaillon trägt.

[167] H. v. Heintze, Helbig II^4 1281, sieht bereits Alterszüge. Frühdatierung bei Goethert in: FS. A. Rumpf (Krefeld 1952) 99. — Die Schwächen der Arbeit zeigen sich schon in den Seitenansichten. Daß die Büste wirklich nicht ganz fertig ausgearbeitet ist und nicht nur in der üblichen Weise auf der Rs. vernachlässigt, ergibt sich ebenfalls deutlich aus der Rückansicht (Photos verdanke ich Gisela Fittschen-Badura). Rechts neben dem Schleifenknoten am Kranz hinten sollte noch ein Stück herausgemeißelt werden; einige Bohrlöcher sind eingetieft. Die Haare unterhalb des Kranzes im Nacken sind nur notdürftig durch Bohrlinien vorgearbeitet, sie fallen in jeder Seitenansicht sofort als unfertig ins Auge. Durch seine voluminöse Wulstform verdeckt der Kranz den zu flach geratenen Hinterkopf: offensichtlich hatte hier der Steinbock nicht ausgereicht. — Zu als Büsten gearbeiteten Bildnissen des Augustus s. jetzt die ausgezeichneten Bemerkungen von B. Freyer-Schauenburg, Mon. Chiloniense, Kieler FS f. E. Burck (1975) 6 m. Anm. 23 (Lit.).

---

[168] Nach Gross, Gnomon 31, 1959, 526, aufgenommen von Zanker, Forum Augustum (Tübingen o. J.) Anm. 126, sind Darstellungen mit Cor. Civ. erst claudisch. Das dürfte für den Prima-Porta-Typus im wesentlichen zutreffen, nicht jedoch pauschal für alle anderen Typen und schon gar nicht für Münzen (s. Anm. 169) und geschnittene Steine. Dadurch erledigen sich auch die entsprechenden Darlegungen Hafners, Der Adlerkameo und 'die Auffindung des Telephos', Aachener Kunstblätter 1969, 218—221. Juppitereiche und Corona Civica nähern sich in ihrer Bedeutung in dem Augenblick, in dem letztere immer mehr eine ausschließliche Ehrung für den Kaiser wird und dieser wiederum Juppiter in Tracht und Attitude angenähert wird wie auf der Gemma Augustea in Wien, wo der über dem Haupt des Juppiter Augustus gehaltene Eichenkranz nicht bagatellisiert werden darf. Die Ansicht von H. v. Heintze (Aspekte römischer Porträtkunst, Gymnasium, Beiheft 4 [1964] 155), der Eichenkranz komme dem Kaiser als erstem Bürger zu, nicht Juppiter, betont nur die eine Seite und wird durch Ovid, Trist. 3,1,35ff. widerlegt. Daß die Corona Civica auch den Gedanken des Sieges mitenthält, also auch als Siegeskranz aufgefaßt wurde, geht aus Cassius Dio LIII 16,4 hervor; vgl. Niemeyer 60 m. Anm. 517. Die Ambivalenz der Bedeutung der Cor. Civ. unter dem ersten Princeps liegt zum einen in der patriarchalischen, bürgerlich-republikanischen Komponente dessen, was man unter *servator civium* oder *servator rei publicae* verstand, zum anderen in der 'monarchischen' Interpretation des Begriffs als des alleinigen 'Retters', zu der die Juppiterkomponente einen nicht unwesentlichen Beitrag geleistet hat, ohne daß dies ausdrücklich betont worden wäre. Gerade in dem schwebenden Verhältnis war die vielfältige Anwendbarkeit gegeben. Grundlegend für den ganzen Ideenkomplex: A. Alföldi, Parens patriae, Museum Helveticum 9, 1952, 210, 243 (= Ders., Der Vater des Vaterlandes im römischen Denken, Darmstadt 1971, 46—79). — K. Kraft, Der goldene Kranz Caesars und der Kampf um die Entlarvung des Tyrannen JbNG. 3/4, 1952/53, 24—29 (wieder erschienen als Separatdruck: Libelli 258 [Darmstadt 1969], 24—29), betont mit Recht, daß eine Darstellung des Juppiter Optimus Maximus mit Eichenkranz nicht nachzuweisen ist. Dennoch sollte man den Ideenzusammenhang für Juppitereiche—Corona Civica nicht leugnen.

[169] Vgl. die spanischen Prägungen BMC I Taf. 6,3—5 mit entsprechender Rückseite; ferner Taf. 6,6—8 mit Divus Julius-Stern auf Rs. (Caesaraugusta) sowie Taf. 7,5—9 (Colonia Patricia ?); auch die Köpfe mit Altar der Fortuna Redux auf Rs. (Taf. 7,10—13) tragen deutlich Eichenkränze und keine aus Lorbeer, wie Mattingly a. O. für Colonia Patricia fälschlich schreibt, während er für Caesaraugusta den Eichenkranz erkannt hat. — Den Glaskameo mit Corona Civica in Aquileia, Vollenweider Taf. 59,1, hat die Verf. mit Recht noch in die Lebenszeit des Augustus gesetzt (Dioskurides ?).

Wie sieht die Geschichte dieses Porträttypus' im weiteren Verlauf der Lebenszeit des Princeps aus, und ist er unter den postumen Bildnissen vertreten?

Setzen wir seine Entstehung ins Jahr 27 v. Chr., dann greifen wir rein zufällig eine frühe aber provinzielle Ausstrahlung im Bronzekopf von Azaila (s. oben). Es sieht so aus, als ob mit der Errichtung des Ur-Bildes der Panzerstatue von Prima Porta der Typus D in seiner offiziellen Geltung zurückgetreten wäre, oder aber er war nie sehr populär, hatte es vielleicht auch nicht sein sollen. Ebenso werden aber seit rund 20 v. Chr. auch Typus C und seine Ableitungen in der Münzprägung langsam weniger häufig und hören ab 15 v. Chr. ganz auf. Dennoch verschwindet unser Typus D nie ganz, ja er hat sich offensichtlich in bestimmten Kreisen einer gewissen esoterischen Wertschätzung erfreut.

Nun scheint seit kurzem durch K. Fittschens Entdeckung die bisher früheste Replik des Typus nachgewiesen zu sein, der unergänzte und auch nicht geputzte Kopf in Terracina, der in seinen klaren plastischen, wenn auch etwas vereinfachten Formen den Zusammenhang mit den frühesten Vertretern des Actiumtypus deutlich macht und deshalb am Anfang der Reihe stehen dürfte (Abb. 14). Seine ursprüngliche Wirkung ist leider ein wenig beeinträchtigt durch die starken Bestoßungen an Kinn, Mund, Nase und Brauen. Auch das Stirnlockenmotiv ist infolge einer Verletzung über die Mitte der Stirn beeinträchtigt, gleichwohl sind die charakteristischen zwei einschwingenden Lockenenden über der rechten Schläfe erkennbar, welchen sich die aus dem Unterzug der Mitte hervorkommende Lockenspitze wie eine dritte Variation zuordnet. Sucht man nach Entsprechungen für die bildhauerische Fassung der Replik in Terracina, so stellt sich in der Weise, wie das Inkarnat plastisch bewältigt wird, der überlebensgroße Kopf vom Comitium im Konservatorenpalast[169a] als verwandt heraus. Selbstverständlich darf der Unterschied zwischen dem in späthellenistischer Tradition stehenden letzteren und dem Klassizismus des Augustusbildnisses nicht übersehen werden. Gegenüber den anderen Repliken des Typus D rückt der Kopf Terracina in seiner Formulierung jedoch deutlich auf die Seite spezifisch griechischer Meißelführung. Der Fundort legt die Entstehung in einer griechischen Werkstatt Campaniens nahe. Als Zeitspanne kommen am ehesten die anderthalb Jahrzehnte von 27 bis 12 v. Chr. in Betracht, die Marke der Ara Pacis dürfte nicht überschritten sein.

In deren Augustusbild hat man geglaubt, den Prima-Porta-Typus ausmachen zu können[170]. Das eindrucksvolle, wenn auch sehr zerstörte Haupt des capite velato dargestellten, wahrscheinlich doch das Voropfer darbringenden Kaisers, scheint sich einer eindeutigen Zuweisung zu einem der Hauptporträttypen zu entziehen. Im Reliefprofil ist das Stirnhaarmotiv verkürzt wiedergegeben. Die große Gabel über der linken Schläfe entspricht unserem Typus D, der Unterzug zweier anschließender Locken ebenfalls, nur die zwei (oder drei?) zangenartig schließenden wollen nicht recht passen und erinnern von ferne an Typus C. Gleichwohl könnte hier wieder der Zwang der Reliefverkürzung jene Überbetonung dieser sonst bei D zart ausschwingenden Lockenspitzen hervorgerufen haben. Träfe das zu, so wäre die Folgerung bemerkenswert, daß in diesem Bildnistyp Augustus offenbar mit Vorliebe in sakral dienender Funktion, in Ausübung der 'Pietas', dargestellt wird. Das bestätigt ein Blick auf die bekannte Ara des Vicus Sandaliarius in Florenz[171], auf der Augustus unverkennbar in Typus D gegeben ist. Also keine Bilder höfischer Repräsentanz oder heroischer Erhöhung, sondern solche des Princeps in seiner menschlichen Existenz, in seinen bürgerlichen Pflichten und Ehrungen erscheinen in diesem Typus, dessen entheroisierte Züge uns bereits aufgefallen waren.

[169a] P. Zanker, Studien z. d. Augustus Porträt I. Abh. Göttingen 1973, Taf. 32. — Helbig II⁴ Nr. 1610.

[170] F. Studniczka, Zur Ara Pacis, Abh. Leipz. 27 Nr. 26, 1909, Taf. 4. — G. Moretti, Ara Pacis Augustae (Rom 1948) Taf. 25; vgl. V. Poulsen 27.

Wiederum mit verhülltem Haupt gibt den Kaiser die Statuenabschnittsbüste, wohl tatsächlich nur ein so hergerichteter Statuenrest, im Louvre MA 1276[172]. Das Stück ist wohl zu Unrecht im ganzen verdächtigt worden[173], leider sehr ergänzt[174] und sicher noch aus augusteischer Zeit, wenn auch spät. Es ist nicht ausgeschlossen, daß es aus Otricoli stammt und von dort den Weg in die Sammlung des Marchese Campana genommen hat. Das Statuenfragment gehört zu solchen, deren Kopf nicht für sich gearbeitet war, wie die Statue des Lucius Caesar aus Otricoli im Vatikan. Das dünne schilfige Haar steht in einer nicht-höfischen, sondern mehr italischen Tradition und ist durch die Statue des Holconius Rufus[175] aus Pompeji für die Zeit kurz nach der Jahrhundertwende gut bezeugt.

Eine sehr esoterische Bildnisschöpfung aus den letzten Lebensjahren des Kaisers ist ebenfalls vom Typus D abgeleitet, der zu einem Medaillon modern zurechtgestutzte Reliefkopf in Berlin[176], dessen für die Gattung des historischen Reliefs unglaubliche Feinheit der Arbeit, seine Prägnanz in der Wiedergabe des Haares an die qualitätvollsten Kameen, etwa dem im Lotharkreuz Aachen[177] erinnert, ja man hat gerade deswegen an seinem antiken Ursprung gezweifelt[178], sah hier modernen Klassizismus am Werk, nicht den der spätaugusteisch-tiberischen Epoche. Die Schwierigkeit, sich über den ursprünglichen Zusammenhang, über die Bestimmung des Reliefs Rechenschaft zu geben, tritt hinzu[179]. Aber die Herkunft aus der Sammlung des Kardinals Polignac, die Friedrich der Große 1742 erwarb, schließt Entstehung im modernen Klassizismus, der erst derjenige der napoleonischen Zeit sein könnte, aus. Wie eine solche Adaption aussieht, beweist der oben erwähnte Kopf auf moderner Büste im Louvre MA 1249 (Abb. 32.33)[180], der in einer Geschichte der gegenseitigen Durchdringung des augusteischen und napoleonischen Klassizismus einen würdigen Platz finden müßte. Am Berliner Medaillon beeinträchtigt die Ergänzung der Partie unterhalb der Nase den Ausdruck sehr. Die Oberlippe ist ein wenig zu weit über die Unterlippe nach vorn gezogen und verstärkt damit den Eindruck schmerzlicher Resignation noch zusätzlich. Gewiß ist in diesem Altersbild der Typus mit behutsamer Hand leicht verändert, dennoch sollte man das Greisenhafte nicht zu sehr betont sehen. Ein Vergleich mit der entsprechenden Ansicht des Kopfes Louvre MA 1280 zeigt deutlich, wie alle Züge, auch die des etwas morbiden Inkarnats, bereits im älteren Typus vorgebildet waren. Selbst die kleinen Münzbilder lassen dies bereits erkennen.

---

[171] Florenz, Uffizien. G. A. Mansuelli, Gallerie degli Uffizi: Le Sculture I (Rom 1958) Nr. 205 Taf. 198. — Gross, Julia Augusta, Abh. Gött. 1962 Taf. 14. — Simon Abb. 39. — Zu Pietas vgl. Th. Ulrich, Pietas als politischer Begriff im römischen Staate bis zum Tode des Kaisers Commodus, Diss. Breslau 1930, sowie T. Hölscher, Victoria Romana (1967) 107, auch zur Frage des Clupeus Virtutis.

[172] S. Anm. 152.

[173] Bernoulli 36 Nr. 50. — Bartels 44.

[174] Ergänzt: ganzer Nasenrücken, Kinn, linke Wange, rechte Brauenpartie, ferner Kleinigkeiten an der Toga. Das Frgt. gehört zu einer Statue, deren Kopf nicht für sich gearbeitet war wie z. B. die Statue des Lucius Caesar aus Otricoli im Vatikan (Simon Abb. 41), die auch im Gewandstil sehr ähnlich ist.

[175] Vgl. de Franciscis, Il Ritratto Romano a Pompei (Neapel 1951) 39 Abb. 24—26.

[176] Blümel 5f. R 10 Taf. 6. — Weickert 228 Abb. 10. — Rodenwaldt 27f. Abb. 14.

[177] Aachen, Domschatz. A. Furtwängler, Der Augustuskameo des Aachener Lotharkreuzes, BJb. 114/115, 1906, 189ff. Taf. 5 (= Kl. Schriften II 294ff. Taf. 29). — RM. 62, 1955 Taf. 25,5. — Vollenweider 68 Taf. 74,2.

Ganz besonders nah scheint dem Typus D, etwa dem Pariser Kopf MA 1280, ein kleiner Onyxkameo in Wien[181] zu stehen. Der Stein vereinigt alle für den Typus charakteristischen Züge, betont die nüchtern-realistische Note und vermeidet jede heroisierende Steigerung. Was von den Stirnlocken erkennbar ist, widerspricht nicht der Anordnung am Typus D. Die Art, wie in großen weichen Strähnen das Haar des Hinterkopfes gegeben ist, geht gut mit den bisher besprochenen Beispielen der Serie D zusammen. Spätaugusteische Entstehung vermutete EICHLER, gewiß wird man in die Jahre nach der Ara Pacis geführt. Bezeichnend ist aber der 'republikanische' Charakter des Kopfes, der hier deutlich sowohl auf die frühere Entstehung des Typus als auch auf die von Anfang an andere Auffassung des Porträts als eines betont 'bürgerlichen' hinweist.

Mit diesen Beispielen scheint die Wirkung unseres Typus D zu Lebzeiten des Augustus abgeschlossen, wenn man nicht zwei Variationen und Weiterbildungen, die kennzeichnenderweise aus dem Osten stammen, anfügen will: den Kopf aus Sardes in der Ny-Carlsberg-Glyptothek in Kopenhagen[182] und das Fragment aus Kos im Louvre[183]. Beide sind von HAFNER treffend charakterisiert worden[184]. Ob man den verschlossenen Trotz, der im düsteren Blick und lippenlosen Mund zum Ausdruck kommt, für physiognomisch spät halten muß, darf gefragt werden. Die groß- und grobsträhnig bewegte Manier, das Haar zu bilden, das Umbiegen der nicht untergezogenen Stirnlockenspitzen am Kopf aus Sardes deuten indessen auf eine bestimmte Linie spätaugusteischer plastischer Stilisierung, die neben der kalligraphisch prägnanten einhergeht und letztlich Ausfluß späthellenistischer Haarwiedergabe ist. Der Kopf aus Sardes weicht durch seine Wendung zur Linken deutlich vom Typus ab und gibt sich auch darin als Umbildung zu erkennen[184a].

---

[178] Von V. POULSEN 29 Anm. 79 ohne zureichenden Grund verdächtigt. Ein Vespasiansmedaillon in Madrid, Prado (A. BLANCO, Catalogo de la Escultura (Madrid 1957) 150 Nr. 204 E) muß als Werk der Renaissance aus der Diskussion ausscheiden; vgl. auch WEGNER, Das römische Herrscherbild II 1: Die Flavier (Berlin 1966) 76.

[179] Für derartige ausgeschnittene Reliefporträts vgl. STUDNICZKA, Text zu ABr. 1001 und neuerlich G. HAFNER, RM 75, 1968, 71 zu Berlin R 6 (mit nicht überzeugender Deutung auf M. Claudius Marcellus).

[180] S. Anm. 152.

[181] F. EICHLER / E. KRIS, Die Kameen i. Kunsthist. Museum (Wien 1927) 57 Nr. 8 Taf. 5. — B. SCHWEITZER, Der große Kameo des Grünen Gewölbes in Dresden, RM. 57, 1942, 97f. (= DERS., Zur Kunst der Antike II [Tübingen 1963] 249f.) mit überaus treffender Charakterisierung.

Gewiß noch in die Lebenszeit des Princeps gehört auch der stark zerstörte Kopf vom Marcellustheater, dessen rechte Seite vom Jochbein bis zur Kinnspitze abgeschlagen ist. Für die Ausstattung der Scaenae Frons hatte die vorauszusetzende Statue nicht die notwendigen absoluten Abmessungen; der Kopf überschreitet Lebensgröße nicht. Dennoch kann die Statue im Bereich des Marcellustheaters einen Platz gehabt haben. Soweit erkennbar, war die Arbeit mittelmäßig, der Ausdruck willensmäßig gespannt, der gesamte Charakter sehr 'republikanisch'. Vor dem letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts kann der Kopf nach seinem Fundort nicht entstanden sein, will man nicht annehmen, daß eine ältere Statue nach 11 v. Chr. in das neu errichtete Theater übernommen worden sei.

Mit dem vom Römisch-Germanischen Museum in Köln vor kurzem angekauften Einsatzkopf[184b] von einer Togastatue 'capite velato' (Abb. 16) verlassen wir wohl ziemlich sicher den Lebenszeitraum des Dargestellten und eröffnen eine Reihe von vier postumen Porträts des Typus D. Auf Grund zuverlässiger Nachrichten soll er zusammen mit einem Liviabildnis in Italien gefunden sein, das sich jetzt in rheinischem Privatbesitz befindet[184c]. Livia ist eindeutig im sog. Salustypus, aber doch noch in starker Abhängigkeit vom Nodustypus gebildet. Sie trägt Schleier, Cereskranz aus Kornähren und Mohnkapseln, dazu die Knotenbinde als Priesterin des Kults ihres verstorbenen, aber vergöttlichten Gemahls. Frühtiberische Entstehung dürfte deshalb für beide Porträts in Anschlag zu bringen sein. Sie zeigt sich beim Augustusbildnis in einer etwas glatten Kühle des Inkarnats. Befreit man auch diesen Kölner Kopf wie so manchen anderen der gleichen Reihe von der unglücklichen sentimentalen Sockelung und richtet ihn auf, so verliert er alles Gefühlvolle und läßt sehr klar die nüchternstrenge Grundform italischer Porträtformulierung erkennen. Wiederum erweist sich unser 'Pietas'-Typus in seiner ursprünglichen Struktur als das am wenigsten griechische, positiv gewendet, als das am meisten italischrömische Bildnis des Kaisers auch von der formalen Seite her. Seine religiöse Prägung wird ganz besonders in der Velatus-Tracht offenbar. Man könnte mit Fug und Recht dies Bildnis im Anschluß an das Penatenopfer der Ara Pacis auch 'Aeneas'-Augustus benennen.

---

[182] Cat. 611. V. POULSEN 64 Nr. 33 Taf. 33f. — HAFNER 38 MK 15 Taf. 14.

[183] MA 850. HAFNER 18 R 13 Taf. 5.

[184] a. O. u. S. 89f.

[184a] Der von H. BLANCK, AA. 1970 (1971) 317 bekanntgemachte Zufallsfund aus Pesaro, ein überlebensgroßer Kopf mit plastisch gewölbter und doch eigenartig starrer Haarkappe, ist kaum ein Octavian, sondern sehr wahrscheinlich ein Lucius Caesar. Er wäre wiederum ein gutes Beispiel dafür, wie die Bildnisse der beiden Enkel aus Elementen von Porträttypen des Augustus entwickelt wurden; hier ist unzweifelbar im Stirnhaarmotiv an den Typus D angeknüpft, aber auch die Syntax von B mitverwendet. Am ehesten geht der Augustuskopf aus Kos im Louvre (HAFNER Taf. 5 R 13) mit ihm zusammen, der jedoch nicht die knabenhafte Wangenfülle des Neufundes aufweist. Nach Haarwiedergabe und plastischer Form halte ich den Kopf in Pesaro, der sich von dem bereits bekannten Kopf eines der beiden Caesares in Pesaro stilistisch klar unterscheidet, für tiberisch. Das spricht nicht gegen die Deutung auf Lucius Caesar: in der Provinz ist auch unter Tiberius noch mit Aufstellung von Ehrenstatuen der beiden Caesares zu rechnen. Sollte sich aus irgendeinem äußeren Grund, wie etwa einer noch zu findenden Inschrift, herausstellen, daß doch Octavian gemeint ist, so könnte es sich nur um eine postume Rekonstruktion des nicht überlieferten Knabenbildnisses handeln. Dieses Bildnis wäre dann in ähnlicher Weise konstruiert, wie es die der beiden Enkel sind.

[184b] s. oben Anm. 152a.

Ein Kopf in spanischem Privatbesitz aus Lora del Rio in Sevilla entfernt sich deutlich einen Schritt von der ursprünglichen Formulierung fort. Typologisch entsprechen die Wendung nach rechts, die Proportionen, der relativ lange magere Hals, die überschnittenen Unterlider (vgl. Louvre MA 1280). Nur sind die Augen noch enger gestellt und außerordentlich schmal. Das Stirnhaarmotiv ist leicht verwandelt, in der Bewegung vereinheitlicht, verschliffener mit besonderer Betonung der beiden äußeren Lockenenden, die kräftiger ausschwingen und damit einen neuen Akzent in das Bildnis bringen. Sehr schön ist die aquiline Nase bis auf eine kleine Fehlstelle an der Spitze erhalten. Auch das verhältnismäßig große Ohr findet sich wieder.

Vom Stil her zeigt sich ein klarer Wandel trotz des provinziellen Einschlags. Die Strähnung des Haars ist härter, schematischer, die neue Bewegtheit der beiden Stirnlocken im Grunde leblos und abstrakt, fast schon ein Ornament. Ähnliches begegnet auf einem östlichen Tiberiuskopf in Mytilene[186] und verweist vielleicht darauf, daß der Verfertiger aus einer ostgriechischen Werkstatt stammt und in Spanien gearbeitet hat.

Das nächste Beispiel ist geeignet, die betont griechische Manufaktur, wenn auch auf italischem Boden, vollends unter Beweis zu stellen: der

---

[184c] Antiken aus rheinischem Privatbesitz. Katalog der Ausstellung im Rhein. Landesmuseum Bonn 9.11.73—13.1.74 (1973) Nr. 357 Taf. 162.

[185] S. Anm. 153.

[186] Hafner 51 NK 8 Taf. 22. — Die claudische Datierung des Kopfes von Lora del Rio durch H. Drerup, Augustusköpfe in Spanien, MM. 12, 1971, 145f. ist zu spät. Die an die stark gebogene Nase angeschlossenen Folgerungen sind eine Überinterpretation dieses Details. Die Variation der Nasenwiedergabe bei Augustus pendelt von idealischer Geradheit über einen feinen aquilinen Schwung bis zur kräftigen Hakennase. Der spanische Kopf vertritt dies letztere Extrem, die physiognomische Wirklichkeit lag gewiß in der Mitte.

Kopf Forbes in Boston (5)[187], vielleicht die qualitätvollste Ausprägung des Typus überhaupt, wenngleich unter den Händen des griechischen Bildhauers aus der Welt der realistisch trockenen Physiognomiebeschreibung in die Sphäre der überpersönlichen, deutenden und vereinheitlichenden Menschenerfassung versetzt. Gegenüber allen bisher besprochenen Repliken mit Ausnahme des Berliner Medaillons hat dieser Kopf zum ersten Mal 'Ethos' und den damit im Griechischen stets verbundenen pathetischen Gesamtzug, der dem Porträt jenen alle Teile zu einem ganzen vereinigenden Ausdruck verleiht. Die Mittel, deren sich der Bildhauer bedient, liegen in diesem Fall im wahrsten Sinne des Wortes 'an der Oberfläche'. Mit unendlich feinem Gespür für die Delikatesse des Inkarnats, für das Spiel des Lichts auf dieser Trennfläche zwischen plastischer Substanz und umgebendem Raum, hat der Künstler dem Typus plötzlich neues Leben eingehaucht. Es sind im wesentlichen die optischen Mittel der späteren hellenistischen Plastik, die hier verwendet sind, wie sie etwa vom sog. Attaloskopf aus Pergamon[188] bis zu einem späthellenistischen Bildnisfragment aus dem Heraion von Samos[189] und besonders an rhodischen Porträts des frühen 1. Jhs. v. Chr.[190] beobachtet werden können. Trotz des überpersönlichen Charakters ethischer Idealisierung ist eine Vertiefung persönlich-individueller Züge eingetreten: Distanzierung, Resignation und tiefer Ernst, dazu unerbittliche Härte in der Augenpartie, sind in einer Weise sichtbar gemacht worden, die die Dimension des Schicksalhaften in der Deutung der Persönlichkeit des Princeps erreicht. Das konnte selbstverständlich nur in sentimentalischer und psychologisierender Brechung bewältigt werden, ist aber in seiner Art eine, wenn auch abgeleitete, Spiegelung griechisch klassischen Menschenbildes.

Welche ist die Zeit, die solches wieder darstellen will? Nach der Überspitzung eines linear-plastischen Klassizismus in der spätaugusteischen und tiberischen Epoche beginnt noch unter Tiberius der Umschwung bzw. das Einströmen einer neuen hellenistischen Welle. Sie findet in den letzten Caligulaporträts ihre erste charakteristische Ausprägung, bestimmt zumindest eine, wahrscheinlich die führende Richtung der Kunst unter Claudius und erlebt unter Nero den Höhepunkt des illusionistischen Stils, der sich in der Folgezeit unter Vespasian mit den realistischen Traditionen der römisch-republikanischen Form zu einem illusionistischen Realismus verbindet, der bereits unter Domitian in der offiziellen Kunst erneut einer klassizistischen Stilrichtung weichen muß.

---

[187] S. Anm. 154.

[188] AvP. VII 1 Nr. 130 Taf. 31f. — W. H. SCHUCHHARDT, Die Kunst der Griechen (Berlin 1940) 413 Abb. 382. — A. SCHOBER, Die Kunst von Pergamon (Wien 1950) 110 Abb. 92.

[189] E. BUSCHOR, in: Neue Deutsche Ausgrabungen (Berlin 1959) 221 Abb. 26; der Vorschlag von C. FERNANDEZ-CHICCARO Y DE DIOS, FS. Max Wegner (Münster 1962) 71ff., hier einen Trajan zu sehen, erscheint mir unhaltbar. — Vgl. ferner einen anderen Kopf aus dem Heraion, HAFNER Taf. 12 MK 9.

[190] Vgl. u. a. HAFNER Taf. 6 R 16; Taf. 7 R 17.

Zu dem Kopf Forbes in Boston liegen die besten Entsprechungen in der Zeit des Kaisers Gaius. Seine Bildnisse in Worcester und New York[191] sind besonders vergleichbar; an den Köpfen im Privatbesitz New Haven[192] und in der Ny-Carlsberg-Glyptothek Kopenhagen (Nr. 637a)[193] schließen die schmalen Lippen den so wichtigen Vergleich der Mundpartie aus, für Haar und Augen bleiben auch sie gute stilistische Parallelen. Nicht so differenziert in der Oberflächenarbeit, aber doch sehr charakteristisch ist ferner ein Kopf in Adolphseck[194], der sehr wahrscheinlich den jungen Claudius wiedergibt. Der großartige Kopf des Caligula mit dem pathologischen Blick in Schloß Fasanerie[195] ist in seinen plastischen Stilmitteln noch stärker dem späten, sehr gläsern-glatten Tiberiusporträt verpflichtet, läßt aber doch die Entwicklung zum 'späthellenistischen' Sensualismus bereits im Keim erkennen.

Den Abschluß der Reihe macht die vor wenigen Jahren vom Württembergischen Landesmuseum Stuttgart erworbene Augustusbüste[196]. Zunächst ist einmal die Tatsache einer hier wirklich klar überlieferten 'Büste' wichtig, jener Form mit der leicht geschwungenen Abrundung zum Büstenfuß hin[196a]. Ausschnitt und Form entsprechen ganz allgemein etwa der des Augustus aus dem Fayum in Kopenhagen[197]. Diese Form findet sich jedoch noch in späterer Zeit, etwa an der Büste von der Athener Agora[198], deren noch fast gerade Seitenabschnitte deutlich an ältere, augusteische Formen anzuschließen sind, was jedoch nicht gegen ihre tiberische Datierung spricht. Die charakteristische Einschwingung zur Schulter hin zeigt indes am besten die in eine Herme eingelassene Büste der Staia Quinta aus Nemi in Kopenhagen[199], die durch die reiche Löckchenfrisur in fortgeschrittene claudische Zeit datiert wird. In deren Stil zeigt sich noch deutlich eine vom Tiberischen herkommende Richtung, für die wahrscheinlich die Werkstatttradition am Orte maßgebend war.

Weist also schon die Büstenform an unserem Stuttgarter Augustus über die Lebenszeit des Dargestellten hinaus, so vor allem die verfremdende Veränderung, die mit seiner Physiognomie vor sich gegangen ist. Augustus hat ein ganz ungewöhnlich rundes und volles Gesicht erhalten. Anstelle des kantigen, im Kinn hart zulaufenden Untergesichts schließen weiche und abgerundete Formen einen schon von den Jochbeinen her seltsam füllig angelegten Umriß ab. Der Kaiser bekommt aufs neue, aber in ganz anderer Weise wie zur Entstehungszeit des Typus, einen bürgerlichen Ausdruck. B. Schweitzer hat das Verdienst, als erster diesen verbürgerlichten Zug in einer Reihe von Porträts des Claudius gesehen und gedeutet zu haben[200]. Er hat mit Recht die persönliche Veranlagung des Claudius, aber auch seine besondere in Familie und Öffentlichkeit wurzelnde Rolle angeführt. Diese Beobachtung weist den Weg der Datierung der Stuttgarter Büste: sie ist claudisch, und zwar aus der Frühzeit der Regierung des Claudius selbst, in der jener Prozeß der Verbürgerlichung einsetzt. Daß davon gerade ein Porträt des Augustus ergriffen wird, ist um so bemerkenswerter, als Claudius selbst zunächst sein Bildnis an dem des ersten Princeps orientiert; auch dies von B. Schweitzer überzeugend bei der Behandlung des Kameos im Grünen Gewölbe nachgewiesen.

---

[191] Meddel. NyC. 14, 1957, 34 Abb. 7/8 und Abb. 9.

[192] Meddel. a. O. 37 Abb. 10/11.

[193] Wahrscheinlich aus Kleinasien, a. O. 38f. Abb. 12f. — V. POULSEN 89 Nr. 54 Taf. 90f.

[194] v. HEINTZE Nr. 24 Taf. 39, mit Hinweis auf V. POULSEN. Die Identifizierung mit dem eben zur Regierung gekommenen Claudius scheint mir aufgrund der genannten Münzprägungen und auch sonst gerechtfertigt; anders W. H. GROSS, Gymnasium 77, 1970, 153f. Über die propagandistische Tendenz der Augustusähnlichkeit des frühen Claudiusporträts vgl. SCHWEITZER, Zur Kunst der Antike II 262.

[195] v. HEINTZE Nr. 21 Taf. 34—36.

[196] S. Anm. 155.

[196a] Der Fuß selbst ist nicht mehr erhalten, lediglich eine zapfenartige Fortsetzung von ihm, die vielleicht in einen gesondert gearteten Fuß eingelassen war (?). Einen ähnlichen Zapfen hat die wbl. Büste Kopenhagen NCGl. 579 (V. POULSEN 48 Nr. 25 Taf. 38).

[197] V. POULSEN 63 Nr. 32 Taf. 47—49, mit Lit.

[198] s. Anm. 135.

[199] V. POULSEN 117 Nr. 84 Taf. 150/152.

Eine solche Datierung der Stuttgarter Büste findet ihre Stütze auch von der Haarbehandlung her, sie gleicht zwar nicht derjenigen, die in claudischer Zeit die vorherrschende ist, jener Darstellung des Haars als einer vollen voluminösen Kappe, sondern ist einer Richtung verpflichtet, die noch im Spätrepublikanischen wurzelt und sich vom dünnen 'Schilfhaar' der spätaugusteischen Zeit über die tiberische bis in die frühclaudische Epoche hält. Der Fundilius Doctus[201] in Kopenhagen führt bereits nah an die Augustusbüste heran, während der qualitätvolle Kopf aus dem Liciniergrab, ebenfalls in Kopenhagen[202], als annähernd gleichzeitig oder nur wenig früher, gelten kann. Der beste Vergleich ist jedoch das Bildnis des Kaisers Claudius selbst, wiederum aus seiner frühen Regierungszeit, das wahrscheinlich auf einen älteren Typus noch vor seinem Regierungsantritt zurückgeht, vertreten etwa durch den Kopf Kopenhagen 651 (Abb. 25)[203]. Die Übereinstimmung ist so frappant, daß man meint, beide Werke stammten aus einer und derselben Werkstatt.

---

[200] Vgl. RM. 57, 1942, 107ff. (= Zur Kunst der Antike II 257ff.).

[201] V. Poulsen 113 Nr. 77 Taf. 135—137. Zur Datierung vgl. F. W. Goethert, Studien zur Kopienforschung, RM. 54, 1939, 204 u. Taf. 46,2 mit zu spätem Ansatz.

[202] V. Poulsen 110 Nr. 73, Taf. 126f.; vgl. auch den Kopf a. O. Nr. 86, Taf. 156f., bei dem es sich vielleicht um eine spättiberische Kopie eines republkianischen Bildnisses handeln könnte, ist eine Vermutung von Schweitzer (S. 79), die manches für sich hat, wenngleich auch in der Kaiserzeit jene realistische Porträtrichtung weiterlebte. So V. Poulsen a. O.

[203] V. Poulsen 90ff. Nr. 56 Taf. 93; vgl. auch Schweitzer, RM. a. O. 111 Abb. 9. — Ob die von Poulsen angeführten Beispiele der Gruppe alle Claudius darstellen, ist nicht in jedem Fall sicher; so erscheint mir der Kopf aus Magnesia in Berlin (Blümel R 15) für eine Benennung 'Claudius' stilistisch zu früh, wie Hafner 37 zu MK 13 richtig feststellt. Ob er nun Marc Anton (anders O. J. Brendel, The Iconography of Marc Antony, in: Hommages à A. Grenier I, Coll. Latomus 58, Berchem–Brüssel 1962, 361, oder Agrippa darstellt, in jedem Fall wiche er von der üblichen Typologie beider Personen sehr ab, übrigens von der des Claudius auch. — A. Vietinghoff hält den Typus Kopenhagen NC 651 nicht für Claudius, wie er mir brieflich mitteilte. Die nächst stehende Replik in Ancona (MonPiot 1936, 102 Anm. 1 [Balty]. Inst. Neg. Rom 8266), deren Kenntnis ich ebenfalls A. Vie-

Betrachtet man die Köpfe Louvre MA 1280, Forbes Boston und die Büste Stuttgart, so wird der bemerkenswerte Wandel eines und desselben Typus des Augustusporträts offenbar: von der betont unpathetischen, nüchternen Schilderung des 'Civis Romanus' spätrepublikanischer Observanz über eine Kategorien setzende und zugleich psychologisierend vertiefte Deutung im Zuge einer Wiederbelebung der späthellenistischen Tradition bis hin zu einer neuen Verbürgerlichung, wie sie die Regierung des Claudius als Folge einer gewaltig ansteigenden Bürokratie in allen Bereichen des öffentlichen Lebens mit sich brachte. Aber auch in diesem Bildnis, das mehr das eines Finanzmannes als das eines Kaisers zu sein scheint, hat sich etwas von der menschlichen Tragik, von persönlichen Enttäuschungen und bitteren Erfahrungen des Augustus erhalten. Namentlich in der geraden Aufsicht auf die Büste, die die fast schmerzliche Wendung des Hauptes zur Rechten richtig wiedergibt, wird dieser Zug offenbar. Von den beiden Profilansichten verdeckt die linke ihn zugunsten einer eher konventionellen Härte, während ihn die rechte vermischt mit einem Schuß Menschenverachtung sichtbar werden läßt. So endet eine Bildnisüberlieferung auf ihrem Weg durch das Wirken und Nachwirken des ersten Princeps, die Überlieferung eines Bildnisses, das geschaffen worden war, ihn als 'Bürger' zu ehren für die Rettung seiner Mitbürger. Es hat ihn dann als Verwalter sakraler Funktionen, in Ausübung der 'Pietas', wiedergegeben, die er selbst im Rahmen einer bewußt gesteuerten Religionspolitik als 'Renovatio' verstanden wissen wollte. Die Seite seines Werkes, die er selbst in seiner Verlautbarung in der denkwürdigen Senatssitzung vom Januar 27 als die Wiederherstellung der Republik bezeichnet hatte, wird in diesem Bildnistypus zu propagandistischer Geltung gebracht[203a]. Die republikanische Ideologie war einer der geschicktesten Schachzüge der vielfach gefährdeten Politik zu Beginn seiner Regierung; sie hat dazu beigetragen, ihm das Schicksal des Adoptivvaters zu ersparen.

V. Das Bildnis des 'AVGVSTVS' (Der sog. Prima-Porta-Typus)

Als 1863 die Panzerstatue des Augustus in der Villa der Livia zu Prima Porta[204] ans Licht trat, war man sich der Bedeutung des Fundes wohl

---

TINGHOFF verdanke, hat jedoch eine Abarbeitung über dem Stirnhaar, die in dieser Form eigentlich nur aus der späteren Hinzufügung einer Corona Civica zu erklären ist. Damit wäre ein Kaiserbildnis vorauszusetzen, das nur auf Claudius zu beziehen ist.

[203a] Vgl. dazu A. ALFÖLDI (s. Anm. 168) S. 231ff. bzw. 67ff.- „Der Bürgerkranz als Requisit der republikanischen Tarnung des Prinzipats."

[204] W. AMELUNG, Die Skulpturen des Vaticanischen Museums I (Berlin 1903) 19ff. mit älterer Lit. 27f. — BARTELS 85 Anm. 135 (Lit.). — ERIKA SIMON, Zur Augustusstatue von Prima Porta, RM 64, 1957, 46—68. — DIES., Der Augustus von Prima Porta, Opus nobile, Meisterwerke der antiken Kunst (Bremen 1959) Heft 13. — H. KÄHLER, Die Augustus-

bewußt, konnte jedoch kaum übersehen, daß der ihr zugrunde liegende Porträttypus, soweit er sich auf die Durchbildung des Antlitzes beschränkt, der am weitesten verbreitete des Kaisers überhaupt gewesen sein mußte. Erst nach und nach kamen neue Vertreter des Typus zum Vorschein und vermehrten dann aber zusehends die Gesamtzahl: meist Einsatzköpfe, während die dazugehörigen Statuen nicht erhalten oder unregistriert in die Kalköfen gewandert waren. Immerhin gab es Ausnahmen. 1910 wurde in einem Grundstück an der Via Labicana in Rom die berühmte Togastatue[205] gefunden, deren aus griechischem Marmor gesondert gearbeiteter Kopf (Abb. 36) die Züge der Statue von Prima Porta (Abb. 35) wiederholt, ja sie an Qualität der Ausführung sogar noch übertrifft. Man hat in diesem Kopf Alterszüge erkennen wollen, aber die Querinskriptionen der Stirn sind an der Statue von Prima Porta ebenso angelegt, wenngleich weniger fein ausgeführt, wie denn die diaphane Qualität des Inkarnats, die Bildung der Augen namentlich im Schwung der Unterlider und die seidige Struktur des Haares gegenüber der durchweg einfacheren und gröberen, im Stirnhaar übrigens auch plastischeren Ausbildung an der Statue von Prima Porta wohl den Eindruck des Alters hervorbringen[206]. Im Sinne der Stilentwicklung sind das übrigens verhältnismäßig späte Züge, und so wird man denjenigen beipflichten, die die Ausführung des Kopfes der Statue im Thermenmuseum für postum, d. h. für frühtiberisch[207] halten, obgleich kaum ohne den unmittelbaren Eindruck von der lebendigen Persönlichkeit des Kaisers geschaffen. Ein ähnliches Datum ist auch für die Statue von Prima Porta vorgeschlagen worden, wenngleich vom Stil her eine Entstehung in spätaugusteischer Zeit durchaus möglich wäre. Für die postume Entstehung werden jedoch bekanntlich andere, ikonographische Gründe beigebracht, so vor allem die Tatsache, daß der Princeps mit nackten Füßen ohne Sandalen erscheint, eine Anspielung auf heroische, bzw. göttliche Qualität, die zu Lebzeiten des Augustus in Rom nicht denkbar gewesen sei[208]. Wir werden später sehen, daß diese Argumentation nicht in jeder Richtung stichhaltig ist, der Kaiser im heroischen Bildtypus sehr wohl erscheinen konnte, ja daß die Barfüßigkeit in dem Augenblick mitgewählt wurde, in welchem man sich dazu entschloß, eine klassisch-griechische Heroenstatue als Bildtypus für den Kaiser zu benutzen.

Statue von Prima Porta (Mon. Artis Romanae I) (Köln 1959); S. 29 Lit. — W. H. Gross, Zur Augustusstatue v. Prima Porta, NGG. 1959 (Nr. 8). — Helbig I⁴ 411 (H. v. Heintze). — O. Brendel, Gnomon 36, 1964, 500f. — H. Ingholt, The Prima Porta Statue of Augustus I. II. Archaeology 22, 1969, 176—187; 304—318. — G. Zinserling, Der Augustus von Primaporta als offiziöses Denkmal, Acta Antiqua Academiae Scient. Hungaricae 15, 1967, 327—339. — Kraus Abb. 288.

[205] Rom, Thermenmuseum Inv. 56230. Felletti Maj Nr. 97. — Helbig III⁴ 2300 m. Lit. — Rodenwaldt 26f. Abb. 12f. — Ders., Die Kunst der Antike (Propyl. Kunstgesch. III⁴, Berlin 1944) Taf. 566f. — Niemeyer Taf. 2,1. — Bianchi Bandinelli 201 Abb. 216.

[206] Zur Unmöglichkeit genauerer Altersbestimmung vgl. Rodenwaldt 27.

[207] Goethert a. O. 186ff. — Kähler a. O. 21f.

[208] So u. a. Rodenwaldt 14; Kähler a. O. 19f.; Gross 159f.

Andererseits kann nicht geleugnet werden, daß sich der Panzerschmuck der Statue von Prima Porta auf die Rückgabe der an die Parther ehemals verlorenen Feldzeichen im Jahre 20/19 bezieht[209]. Die Statue selbst oder eine frühere Ausführung aus Bronze oder Marmor kann also nicht allzulange nach diesem historischen Datum entstanden sein und als Erfindung kaum in postume Zeit gerückt werden. So hat man mit Recht an die Jahre 19 bis 17 gedacht[210]; im letzteren feierte Rom die Ludi Saeculares. Das würde bedeuten, daß der Porträttypus von Prima Porta in diesen Jahren entstanden, also für die namengebende Statue bzw. ihr angenommenes Urbild geschaffen worden wäre. Das ist indes nicht ohne Folgen für die Gesamtauffassung der Statue und des mit ihr verbundenen Porträts. Bekanntlich zitiert sie im rhythmischen Aufbau den Doryphoros des Polyklet, ein Heroenbild des großen argivischen Bronzegießers, seinen Achilleus, wenngleich aus der heroischen Nacktheit umgesetzt in das Bild des gepanzerten römischen Imperators, der sprechend vor seine Truppen tritt. Mit Recht hat man indes die nackten Füße des Kaisers als betonte Anspielung auf die Heroenstatue aufgefaßt[211].

Ist nun diese heroische Deutung des Imperator Caesar Augustus erst zusammen mit der für die Rückgabe der Parther-Feldzeichen errichteten Statue vorgenommen? Oder gab es eine Fassung ohne den Panzerschmuck, ja vielleicht ohne Panzer überhaupt, bereits früher? Und wenn ja, seit wann? Oder bedarf es gar nicht der Annahme des ursprünglichen Zusammenhangs zwischen Porträttypus und heroischer Statue, die auch in einem anderen Schema denkbar wäre und tatsächlich in solchen überliefert ist? Auf jeden Fall wurde später der Kopftypus ebenso mit römischen Togastatuen kombiniert. Wäre also demnach auch für sein erstes Auftreten eben nur nach diesem selbst Ausschau zu halten?

Es gibt diesen Porträttypus nun unbezweifelbar und auf das Kopfporträt begrenzt schon recht früh, früher als man bisher glaubte annehmen zu können, und zwar in der Münzprägung. Cistophoren, mit einiger Wahrscheinlichkeit in Pergamon geprägt[212], weisen in einer verhältnismäßig kleinen Serie ein von allen älteren und jüngeren Emissionen innerhalb der Cistophoren abweichendes, ungewöhnlich pathetisch gesteigertes Bildnis des Imperator Caesar Augustus auf (Abb. 39)[213]. Es kommt nur rechts hin gerichtet vor, ist durch seine Ausdehnung innerhalb des Münzrundes wie durch seine innere Größe herausgehoben. Auf kräftigem Hals, dessen Muskelpartien besonders hervortreten, sitzt ein auffallend steil ansteigendes Haupt, das Untergesicht kurz, sehr lang die Nasenpartie, groß geöffnet das Auge, über der Stirn und auf dem Hinterkopf züngeln aufgeregt und in starker Bewegung die Haarlocken, legen sich im Nacken relativ tief herab seitlich unter dem Ohr an. Das wichtigste ist jedoch, daß sich innerhalb dieser bewegten Haarmasse über Stirn und rechter Schläfe eindeutig und klar das berühmte Lockenmotiv des Augustus von Prima Porta zu erkennen gibt: gerade noch im Profil sichtbar die Zange, die von links her durch zwei parallel gekrümmte Lockenindividuen geschlossen wird, während sich die Spitzen der nächst über der Schläfe anschließenden beiden Locken im Gegensinn zum Ohr hin bewegen. Diese Teilformel der Prima-Porta-Frisur kann auf allen reinen Vertretern des Typus nachgewiesen werden, ist auch an der Statue im Vatikan selbst und am Kopf der Statue von der Via Labicana vorhanden. Die charakteristische Gabel über dem linken Auge ist auf dem rechten Profil der Münze natürlich nicht dargestellt.

---

[209] Grundlegend F. STUDNICZKA, Zur Augustusstatue der Livia, RM. 25, 1910, 27—55; ferner A. ALFÖLDI, Zum Panzerschmuck des Augustus von Prima Porta, RM. 52, 1937, 48—63. — E. SIMON, RM. a. O. 46—63.

[210] Zuletzt wieder nach dem Vorgang von STUDNICZKA E. SIMON a. O. 64 und 'Opus nobile' a. O. 20f. — Anders GROSS a. O. 151ff., bes. 152 Anm. 33, der schon wegen der angeblich besonderen Hervorhebung des Tiberius eine Entstehung nicht vor dem Jahr der Adoption 4 n. Chr. für denkbar hält. Diese Hervorhebung beruht zum größten Teil auf der Deutung der beiden 'Provinzen' als Germania und Dalmatia (Pannonia), die schon wegen der antiquarischen Indizien des Vogelgriffschwertes der Eberstandarte und der keltischen Trompete gemessen an den häufigsten Vorkommen, nicht zutreffen kann. Hispania und Gallia (DOMASZEWSKI, STUDNICZKA, SIMON) führen wieder an Augustus' persönliche 'Erfolge' heran; vgl. hierzu bes. die Argumentation von E. SIMON, RM. a. O. 51 im Anschluß an Res Gestae 29; ablehnend KÄHLER a. O. 32 Anm. 59. — Zur Benennung der das Feldzeichen entgegennehmenden Figur vgl. unten Anm. 238b.

[211] Vgl. bes. J. FINK, Facies decora — effigies Achillea, in: FS. M. Wegner (Münster 1962) 31f. — Daß nackte Füße nicht ohne weiteres 'Vergöttlichung' bedeuten, betont soeben mit Recht K. FITTSCHEN, BJb. 170, 1970, 545. 548, andererseits leugnet er das 'heroische' Zitat keineswegs, das auch für andere Typen (z. B. Diomedes) gilt (a. O. 546).

Unter allen erhaltenen plastischen Porträts läßt sich nur eines diesem Cistophorenbildnis nach Proportion, Stil und Größe der Auffassung an die Seite stellen: der kolossale Augustuskopf aus Fondi in Neapel (Abb. 40)[214]. Lediglich die schließenden Locken der Zange weichen bei ihm ab; es hat den Anschein, als ob in diesem partiellen Motiv Reminiszenzen vom Typus C her vorhanden sind, der jedoch als solcher im Gesamtporträt kaum noch nachwirkt.

---

[212] Sutherland 90ff. ist in dieser Frage für die Gruppe II, die unser Porträt aufweist, sehr zurückhaltend und glaubt, kein Indiz für eine bestimmte Münzstätte zu besitzen, während er für die folgende Prägegruppe III/IV, mit guten Gründen Ephesus ausschließend, Pergamon annimmt. Der Unterschied im Sphinxbild der Rs. erscheint mir nicht so groß, als daß die Entwicklung aus II nach III/IV unmöglich wäre. Im Gegenteil: die drei Reihen kurzer Federn am oberen Rand des Flügels bei III/IV sind in einem Stempel (Cat. 74a Taf. 17) von II bereits vorgebildet. Gibt man die Sphinx der Gruppe III/IV Pergamon, liegt nichts näher, als daß auch diejenige von II dort als Münzstempel geschnitten und geprägt worden ist.

[213] Sutherland 44f. 90ff. Taf. 2 Nr. 73a—76a (Vs.); Taf. 17, 73a—76a (Rs.). Der eindrucksvollste Stempel ist der des Exemplars 73a in London (= BMC I Nr. 702 Taf. 17,6). Er steht auch wohl dem 'Modell' am nächsten, mag dies nun eine in Relief gearbeitete Vorlage oder ein statuarisches Vorbild gewesen sein. — Zur Frage der Vorbilder der Augustusporträts auf den einzelnen Cistophoren-Gruppen vgl. Sutherland 112, der solche lokalen Charakters annimmt und nicht an kleinformatige Model denkt, die von Rom aus verbreitet wären. Das ist gewiß richtig, nur schließt es nicht aus, daß eines der 'lokalen' Porträts späterhin typenbildend werden konnte.

[214] D. Mustilli, Il Busto di Augusto, scoperto a Fondi, in: MemAccArch. Napoli 6, 1941/42, 5ff. 295ff. — Ders., NSc. 1937, 60ff. Taf. 5. — R. Horn, AA. 1937, 408ff. Abb. 22f. (claudisch). — Curtius 64f. (augusteisch). — Kähler Taf. 841 (nach Vorbild um 27 v. Chr.). — Kraus Abb. 287. — Weitere Lit. b. Bartels 81 Anm. 95.

Der Kopf von Fondi wird schon durch seinen eigenartigen Büstenabschnitt als eine spätere Spiegelung eines wohl gewiß recht frühen Augustusbildnisses ausgewiesen. Daß an ihm trotz der Abweichung im Haar der Prima-Porta-Typus bereits vorgebildet ist, sollte man nicht übersehen. Die enge Verklammerung im Stil und in der pathetischen Charakterisierung mit der östlichen Münzprägung macht das nun noch besonders deutlich.

In beiden Fällen haben wir es mit eminent griechischen Schöpfungen zu tun. Selbst für die am ehesten unter Caligula gearbeitet zu denkende Kopie aus Fondi darf eine ausgesprochene griechische Hand angenommen werden und ist auch stets angenommen worden. Nur hat die spätere Entstehung außer HORN[215] kaum jemand zu behaupten gewagt, und dennoch muß sie richtig sein. Das kolossale Format auf italischem Boden spricht auch eher für postume Entstehung und paßt zu Caligula ausgezeichnet, der sich auch sonst bekanntlich gern durch betonte Hinweise auf den ersten Princeps legitimiert, u. a. den von Livia und Tiberius am Forum Romanum südlich der Basilica Iulia begonnenen Tempel des Divus Augustus fertigstellte und einweihte[215a] sowie das von Strahlen umgebene Haupt des Vergöttlichten auf Rückseiten von eigenen Edelmetallprägungen in Gallien, Rom und Caesarea setzen ließ[215b]. Wir werden sehen, daß die Fondibüste nicht die einzige Wiederaufnahme des Augustusbildnisses unter seiner Herrschaft ist.

Nicht zu bestreiten wird aber ferner sein, daß das Vorbild des Kopfes von Fondi jene griechischen Züge bereits besessen hat, und zwar Züge einer pathetisch gesteigerten klassischen Formensprache, die keineswegs im hellenistisch-pergamenischen Barock aufgeht, aber ohne ihn auch nicht zu denken ist. Dennoch kann im plastischen Bildnis wie im Münzporträt ein starkes Element der griechischen Klassik nicht übersehen werden, und zwar ist es der Spätstil Polyklet's, der hier durchschlägt, besonders der des Diadumenos; aber wie stets bei Klassizismen sind auch spätere Perioden mitenthalten, vor allem Lysippisches.

Scheint somit durch das Cistophoren-Bildnis und das Vorbild des Kopfes von Fondi ein Vorhorizont für den Bildnistypus von Prima Porta abgesteckt, so gilt es nun, nach der genaueren zeitlichen Festlegung zu fragen. C. H. V. SUTHERLAND[216], dem ich für liberalste vorzeitige Überlassung des Korrekturumbruchs seiner umfangreichen und eindringlichen

---

[215] s. Anm. 214. — Übrigens hat auch E. BUSCHOR, Das hellenistische Bildnis (München 1949) 49f. Abb. 49, den Kopf für eine Kopie nach dem 3. Viertel des 1. Jhs. v. Chr. gehalten und jüngst P. ZANKER, Gnomon 44, 1972, 389, eine Datierung um 40 empfohlen.

[215a] Sueton ,Calig. 22,37; vgl. die Sesterzprägung 37/38 u. 40: BMC I 153 Nr. 41 Taf. 28,6; 157 Nr. 69 Taf. 29,14. Besonders schönes Exemplar im Histor. Museum Bern: H. JUCKER, Caligula, in: Arts in Virginia 13, Heft 2, 1973,, 24 Abb. 18.

[215b] BMC I 146 Nr. 1—5 Taf. 27,1—4 (Lugdunum), die *'altered portrait issue'* SUTHERLANDS. — BMC I 147 Nr. 10 Taf. 27,8; 148 Nr. 16—17 Taf. 27,13—14; 149 Nr. 24—25 Taf. 27,20 bis 21 (Rom). — BMC I 162 Nr. 105—108 Taf. 28,2 (Caesarea Cappadocia). Vgl. C. H. V. SUTHERLAND, Coinage in Roman Imperial Policy 31 B.C.—A.D. 68 (1951) 107f.

[216] SUTHERLAND 93f. — Zusatz: Auf die hier und im folgenden dargelegten Zusammenhänge zwischen der 2. Cistophorenprägung und dem Bildnistypus der Statue von Prima Porta

Untersuchung zur Cistophorenprägung des Augustus zu größtem Dank verpflichtet bin, hält gegenüber A. M. Woodwards[217] letztem Ansatz für die hier besonders interessierende Serie mit dem oben genannten Augustuskopf im Prima-Porta-Typus eine erheblich frühere Datierung nicht nur für möglich, sondern im Zusammenhang der Gruppenabfolge geradezu für zwingend. Danach können die Emissionen mit Sphinx auf Rs. und Legende der Vs. von unten nach oben, von denjenigen mit Legende von oben nach unten, der Zeit nach nicht wesentlich getrennt werden, ja unsere kleine, nur in vier Vs.-Stempeln überlieferte und schon darum in sich sehr homogene Gruppe steht, wie Sutherland überzeugend dargelegt hat, am Anfang der neuen Prägungen mit dem Ehrennamen Augustus. Im Jahr 28 (COS VI) hatte Augustus die berühmte, allein aus fünfzig z. T. sehr variierenden Vs.-Stempeln bestehende Pax-Gruppe[218] in Ephesus herausgeben lassen, mit dem Ziel, der großen Knappheit an Zahlungsmitteln im Osten des Reiches zu begegnen und zugleich aus politischen Erwägungen heraus die alte Prägetradition der Cistophoren Marc Antons fortzuführen und wirtschaftlich fruchtbar zu machen.

Nimmt man die oben vertretene (vgl. Anm. 212) Zuschreibung der Cistophorengruppe II an Pergamon an, dann ergibt sich eine auffallende Hervorhebung dieser bereits unter Caesar[219] besonders geförderten Stadt durch Augustus zu Beginn seines Prinzipats. Das wird schon im Hinblick auf die Politik seines Adoptivvaters nicht zufällig gewesen sein. Andere Zeugnisse für die Frühzeit treten hinzu: der Augustus-Tempel[220] kurz nach 27 und nicht zuletzt die Statuenweihung des Demos und der römischen

---

bin ich erstmals im Mai 1971 in einem Vortrag an der Universität Bochum näher eingegangen. Bereits am 15. 10. 1970 hatte ich C. H. V. Sutherland meine Beobachtungen mitgeteilt und ihn nach Ort und Zeit der Prägung gefragt, da mir Woodwards Ansatz zu spät erschiene. Sutherland sandte mir freundlicherweise seinen Korrekturumbruch mit dem Seitenzitat und bestätigte mich in meiner Vermutung einer Frühdatierung der 2. Serie, wofür ich ihm zum größten Dank verpflichtet bin. Sein Buch 'The Cistophori of Augustus' (London 1970) kam tatsächlich verspätet erst im Laufe des Jahres 1971 heraus. Infolge der lang hinausgezögerten Drucklegung des vorliegenden Bandes ist inzwischen die erste Studie zu den Augustusporträts von P. Zanker erschienen (vgl. oben Anm. 143a). Dort wird auf S. 44 in einem Ausblick auf den Prima-Porta-Typus der genannte Zusammenhang als Indiz für dessen Frühdatierung aufgeführt, ohne den Vortrag in Bochum zu erwähnen, dem der Verfasser beigewohnt hat.

[217] A. M. Woodward, Notes on the Augustan Cistophori, NC 6. Ser. 12, 1952, 19—32, bes. 24f., hielt unsere Serie, von der er außer dem Exemplar im BM nur das im Cab.d.Med. in Paris kannte, für spät, d. h. nach 19 v. Chr. geprägt.

[218] Sutherland 12ff. 40ff. 85ff. (Group I). Taf. 1—2. 15—17. — Vgl. dazu jetzt: D. Mannsperger, Apollon gegen Dionysos, Numismatische Beiträge zu Octavians Rolle als Vindex Libertatis, Gymnasium 80, 1973, 381—404.

[219] Vgl. D. Magie, Roman Rule in Asia Minor (Princeton 1950) 405f. 1258f. Anm. 3 u. 4. — Ch. Habicht, Die Inschriften des Asklepieions, AvP. VIII 3 (Berlin 1969) 5. — Vermeule 455.

[220] Zum Augustus- und Romatempel in Pergamon, einer Gründung des κοινόν τῶν Ἑλλήνων τῆς Ἀσίας und damit dem Provinzialkult zugehörig, vgl. Magie a. O. 1333 Anm. 11 und App. III B u. C — IGR IV 39 (= OGI 456) sowie A. O'Brien-Moore, M. Tullius Cratippus, Priest of Rome, CIL III 399, YaleClassStud. 8, 1942, 33f.

Bürger von Pergamon auf der großen Rundbasis[221] im Athena-Heiligtum, deren noch schwankende Form der Titulaturbezeichnung eine möglichst frühe Datierung nahelegt. Die frühest mögliche wären die Monate nach dem 16. Januar 27. Das koinzidiert aufs glücklichste mit dem möglichen, ja wahrscheinlichen Ansatz der exklusiven Cistophorengruppe II, die den heroischen 'Proto-Prima-Porta'-Porträttypus fast im Charakter einer festlichen Gedenkprägung herausbrachte. Sollte nicht doch zwischen beiden 'Bildweihungen' des 'Augustus' ein typologischer Zusammenhang bestehen, d. h. könnte nicht die nach den Maßen der Basis gewiß kolossale Statue Impuls und Vorbild für die Cistophoren-Stempel gewesen sein? Brendel und Ingholt wollten jüngst die Rundbasis mit dem 'Original' des Augustus von Prima Porta und der Rückgabe der Feldzeichen von 20/19 verbinden[222]. Liegt es nicht viel näher, nun, da der Porträttypus der späteren Prima-Porta-Statue sich so früh im Anschluß an die Verleihung des Ehrennamens als das eigentliche Augustusbildnis erwiesen hat, die Statuenweihung auf der Rundbasis von Pergamon mit diesem Ereignis in Zusammenhang zu bringen? Das würde angesichts der aufgezeigten Entsprechung im äußeren und inneren Format bedeuten, daß eine Kolossalstatue passend zum mächtigen Haupt des Augustus von Fondi dort gestanden haben könnte, wohl am ehesten eine Panzerstatue, ob bereits in polykletisierender Rhythmik, mag dahingestellt bleiben[223].

Muß diese Verknüpfung von Münzserie und Rundplastik trotz großer innerer Wahrscheinlichkeit vorerst noch Hypothese bleiben, so kann doch folgendes festgehalten werden:

---

[221] R. Bohn, Das Heiligtum der Athena Polias Nikephoros, AvP. II (Berlin 1885) 84ff. Taf. 39. — A. Schober, Das Gallierdenkmal Attalos I. in Pergamon, RM. 51, 1936, 106f. — Inschr.: AvP. VIII 2 (Berlin 1895) Nr. 383. IGR IV Nr. 310. Ergänzung am Anfang statt Θεοῦ θεόν eher Θεοῦ ὑιόν (Vorschlag D. Mannsperger), was der noch unfertigen restlichen Titulatur mit Fortlassung des αὐτοκράτορα am besten entspricht.

[222] s. Anm. 45; jetzt folgt ihm F. Felten, a. O. (s. Anm. 11a) 239. — J. Gagé, Romulus-Augustus, Mél. 47, 1930, 138ff.; vgl. auch R. Merkelbach, Augustus und Romulus (Erklärung von Horaz, Carm. I 12, 37—40), Philologus 104, 1960, 149ff.

[223] Da im Jahre 27 v. Chr. kein unmittelbarer Grund für die Errichtung von Tropaea gegeben war, könnten die Spuren auf der obersten Stufe Reste einer Tropaea-Weihung anläßlich der Rückgabe der 'Partherfeldzeichen' sein. Das enthielte, vorausgesetzt, die ganze Kombination besteht zu Recht, außerdem die erwünschte Motivierung dafür, daß der Porträttypus (und vielleicht auch der Statuentypus) dieser pergamener Statue von 27 für die römische Ehrenstatue mit dem Reliefpanzer von 19/17 zum Vorbild wurde. — Übrigens hatte schon V. Poulsen (S. 29) die Entstehung des Porträttypus der Statue von Prima Porta in den Jahren 27—23 v. Chr. angenommen. Seine Vermutung ist durch die typologische Analyse der Cistophoren vollauf bestätigt; vgl. ferner Inan/Rosenbaum a. O. 13 m. Anm. 1. — Hier ließe sich noch eine Vermutung Hafners zum Augustuskopf von Delos (vgl. oben Anm. 144), nur in veränderter Beziehung, anfügen: die auffallend langen Proportionen dieses überlebensgroßen Kopfes, dessen Augen eingelegt waren, eine bei Marmorstatuen nicht eben häufige Technik, deren Anwendung offenbar eine besondere Hervorhebung bedeutet, lassen eher an die von uns erschlossenen Frühformen des Prima-Porta-Typus denken als an das 'Kurzgesicht' von Typus C, zumal auch die Locken über der rechten Schläfe soweit erkennbar dem Triumphalbildnis nicht entsprechen. Damit wäre u. U. eine der frühesten Ausstrahlungen des von uns in Pergamon angenommenen Urbildes bezeugt.

Es läßt sich die Existenz eines Bildnistypus des Augustus, der im wesentlichen der Fassung des Kopfes der Statue von Prima Porta nach Wendung, Stirnlockenformel und Gesamtcharakter entspricht, schon früh, für das Jahr 27/26 v. Chr. nachweisen, dazu auf einer Münzserie, die vielleicht als erste den neuen Beinamen 'Augustus' verzeichnet. Somit liegt die Vermutung nahe, dieses heroisch gesteigerte Bildnis sei eigens mit der vom Senat ausgesprochenen Ehrung in Zusammenhang zu bringen. Ja, der Gedanke ist nicht abwegig, Augustus selbst (oder seine nähere Umgebung) habe auf die Schaffung eines imperialen, die neue Auffassung des Prinzipats deutlich zur Anschauung bringenden Bildes gedrängt, hat er doch daran gedacht, sich als neuen Romulus[224] feiern zu lassen. Dies Bildnis mußte so überlegt formuliert sein, daß es die Verehrungsfreude namentlich des Ostens nicht enttäuschte, andererseits aber die Empfindlichkeit der Nobilität[225] Roms gegenüber jedem zu ausgesprochenen 'Personenkult' Rechnung trug. Es sieht so aus, als ob die letztere Forderung im Jahre 27 und in der unmittelbaren Zeit darauf mit dem neuen Bildnis noch nicht erfüllt war, denn, wie oben festgestellt[226], bleibt zunächst der aus dem Vorbild der Triumphalprägung abgeleitete Typus C vorherrschend und daneben kommt langsam die bürgerliche Abwandlung D bei gewissen Gelegenheiten zur Geltung. Derartige Urteile sind zwar notwendig unsicher, da sie auf zufälligem und unvollständigem Material basieren, fehlen doch die in der Frühzeit des Prinzipats zahlreich vorhanden gewesenen Statuen aus Edelmetall[227] und Bronze so gut wie vollständig in unserer Denkmälerüberlieferung. Dadurch wird das Verhältnis zwischen Statuenehrungen zu Lebzeiten des Augustus und solchen postumen Charakters stark verfälscht.

Wir sind jedoch in der Lage, diese Urteile anhand der in breiter Streuung erhaltenen Münzen zu überprüfen, und aus ihnen bestätigt sich in der Tat das gewonnene Bild: von der einen Cistophoren-Emission abgesehen, spielt der neue Porträttypus in den Prägungen weder des Ostens noch des Westens (Spanien und Gallien) zunächst eine Rolle[228]. Das vereinzelte Zeugnis des stadtrömischen Denars des L. Mescinius Rufus[229] steht für sich. Es stammt aus dem auf die Saecularspiele folgenden Jahr und bezieht sich offensichtlich auf Vota anläßlich der Rettung der Res Publica im Verein mit der gesunden Rückkehr des Princeps aus Gallien. Das exzeptionelle Münzbild in Form der Schildbüste des Augustus en face mit Lorbeerkranz am Rand, die Stirnlocken annähernd im klassischen Motiv, die Kopfwendung jedoch abweichend, mag darauf hindeuten, daß ein plastisches Bildnis in diesen Jahren für Rom ein Ereignis gewesen ist. Man hat die Errichtung der Statue von Prima Porta anläßlich der Saecularspiele angenommen[230]. Es scheint manches für dieses vom Princeps offenbar als Epochenjahr aufgefaßte Datum zu sprechen. Andererseits möchte man nicht zu weit vom historischen Datum der Rückgabe i. J. 20 herabgehen. Am ehesten wird an eine Bronzestatue vor oder in den auf den Münzen abgebildeten Monopteros des Mars Ultor[231] zu denken sein, in welchem die wiedergewonnenen Feldzeichen aufgestellt waren.

---

[224] Neuer Romulus: Cass. Dio 53, 16, 7. — Sueton, Aug. 7,2. — A. Alföldi, Der neue Romulus, MusHelv. 8, 1951, 119—250. — J. Béranger, Recherches sur l'aspect idéologique du Principat (Schweizer Beitr. z. Altertumswiss. H. 6, Basel 1953) 57.254.

[225] Über die Zuspitzung der innenpolitischen Situation anläßlich der berühmten Senatssitzung des Januar 27 vgl. Schmitthenner 414. Zur Rücksichtnahme Agrippas hinsichtlich des Statuenprogramms für das Pantheon: a. O. 462.

[226] s. oben S. (37).

[227] Vgl. hierzu Th. Pekáry, Goldene Statuen der Kaiserzeit, RM. 75, 1968, 144—148, der nachweist, daß goldene Bildnisstatuen keineswegs Vorrecht der Kaiser waren. Wenn auch nach Res Gestae 24 (Sueton, Aug. 52) Augustus aus propagandistischen Gründen seine silbernen Porträtstatuen, ca. 80 an der Zahl, einzuschmelzen befahl, so geht doch gerade aus dieser Notiz hervor, wie viele es allein in Rom davon gegeben haben mußte.

[228] In der Prägestätte Lugdunum ist der plötzliche Wechsel von einem nüchternen und typisch keltischen, linear abstrakten Bildnis der Nachfolge von C oder D zu einem pathetisch gesteigerten Porträt deutlich ablesbar: BMC I Nr. 482 (Taf. 12,1) mit IMP XII, d. h. 11/9 v. Chr., die Rs. mit dem Apollon Kitharoedos von Actium. Alle Stücke mit dem im Profil rechthin stehenden Apollon Actius haben dieses neue Bildnis, das sich durchaus auch nach rückwärts mit der Cistophoren-Serie II vergleichen, aber auch die neue Fassung

Als ein Zeugnis für eine frühe Fassung des Prima-Porta-Typus führt man gern den kolossalen Bronzekopf aus Meroë[232] im Britischen Museum an. Auf sein späthellenistisches Pathos ist dabei zu verweisen, das vor-

---

erkennen läßt. Dieser Typus setzt sich auf den Prägungen von Lugdunum durch, vgl. BMC I Taf. 13.14,1—9; beim Aes vgl. den Altartypus von 10—6 v. Chr. (BMC I Taf. 20,20; das daneben abgebildete Stück des P. Carisius a. Emerita (25/23 v. Chr. ?) zeigt klar Typus C). Aes der Hauptstadt bezeugt in den Triumphalprägungen des Jahres 7 v. Chr. (BMC I Taf. 20,5.6 mit Victoria) die klassisch gewordene Form des Prima-Porta-Typus. Der des Lotharkreuzkameos etwa läßt sich diesen Prägungen besonders gut zur Seite stellen.

[229] BMC I Nr. 90 Taf. 3,13.

[230] Vgl. E. Simon, RM. 64, 1957, 64f.

[231] Vgl. Sutherland Taf. 34f. — Zur Frage dieses Tempels, seinem u. U. provisorischen Charakter als Schrein für die wiedergewonnenen Feldzeichen (s. Cassius Dio 54,8) s. zuletzt Sutherland 36 m. Anm. 3 und Verweis auf Hill, Historical Roman Coins 139ff. War dies der ursprüngliche Standort, was natürlich nicht erweisbar, so wäre eine Umstellung der Statue später (nach 2. v. Chr.) auf das fertige Augustusforum nicht auszuschließen. — Anders O. Brendel, Gnomon 36, 1964, 500f., der an der Existenz des Interimstempels zweifelt und annimmt, die wiedergewonnenen Feldzeichen seien im Tempel des Juppiter Feretrius aufgestellt worden; ähnlich H. D. Meyer, Die Außenpolitik des Augustus und die augusteische Dichtung (Köln-Graz 1961) 5 m. Anm. 7. Die Einwände lassen außer acht, daß es sich bei den *signa Parthica* nicht um *spolia opima* handelt, die in der Tat seit alters dem Juppiter Feretrius dargebracht wurden, sondern um wiedergewonnene eigene römische Feldzeichen, die dem 'rächenden' Mars zu widmen durchaus nahelag. Da der 44 v. Chr. gelobte, aber noch unvollendete Tempel auf dem Augustusforum nicht zur Verfügung stand, ist die Annahme eines provisorischen Monopteros, wie ihn die Rückseiten der Cistophoren zeigen, immer noch am wahrscheinlichsten.

[232] London, BM H. 43 cm. — H. B. Walters, Selectes Bronzes in the British Museum (London 1915) Taf. 61. — P. Graindor, Bustes et statues-portraits d'Egypte Romaine (Kairo o. J.) 41 Nr. 1 Taf. 1. K. Kluge—K. Lehmann-Hartleben, Die antiken Großbronzen (Berlin-Leipzig 1927) II 10 Abb. 2. — Montini 47 m. Abb. — Rodenwaldt 29, 35 Abb. 19. — L. Castiglione, Kunst u. Gesellschaft im römischen Ägypten, Acta Ant.Acad.Scient. Hung. 15, 1967, 109 Taf. 3,1. — Fundumstände: J. Garstang, Ann. Liv. 4, 1912, 45ff. bes. 50f. u. P. C. Bosanquet a. O. 66—71 Taf. 9 (Gebäude Nr. 292) u. Taf. 12—16. — s. auch F. L. Griffith, Meroitic Studies III. IV, JEA. 4, 1917, 21—27; 159—173. — Zu Meroë: vgl. Th. Kraus, Der Kiosk von Naga, AA. 1964, 834ff. mit Lit.

nehmlich im Lippenschnitt zum Ausdruck kommt. Diese Beobachtung ist gewiß richtig, zumal wenn man die späteren Vertreter des Prima-Porta-Typus berücksichtigt, vor allem aber den Kopf der Prima-Porta-Statue selbst daneben stellt[233]. Dann wird deutlich, daß der Kopf aus Meroë die östliche Herkunft, sehr wahrscheinlich aus einer in Ägypten (Alexandria?) ansässigen griechischen Werkstatt nicht verleugnet. Und dennoch läßt sich nicht übersehen, daß gegenüber der Fassung Fondi-Cistophoren-Prägung eine Veränderung eingetreten ist: auch am Kopf aus dem Sudan ist eine römische Komponente durchaus fühlbar. Die ein wenig trockene und flache Haarbehandlung macht fast einen provinziellen Eindruck, geht aber, wie zu zeigen sein wird, in ihren Grundzügen auch auf eine im Verhältnis zum Vorbild von Fondi romanisierte Fassung zurück. Diese dürfte wohl keine andere sein als die in der Prima-Porta-Statue, bzw. ihrem 'Original', selbst vertretene. Das läßt sich deutlich machen. Eliminieren wir einmal den pathetisch gezeichneten Mund mit der geschürzten Oberlippe am Kopf aus Meroë, die so in der Tat an keiner Replik des Typus Prima Porta vorkommt, und die gleichfalls abweichenden etwas längeren Proportionen, so wird die Nähe zum Kopf der Prima-Porta-Statue wieder offenbar. Das betrifft insbesondere die Schlichtheit der Haaranlage. Die leidenschaftlich in Schwüngen und Gegenschwüngen bewegten sichelförmigen Locken des Kopfes von Fondi oder die über das ganze Hinterhaupt ungeordnet züngelnden der Cistophoren-Serie sind am Kopf der Prima-Porta-Statue und den von ihr abhängigen Bildnissen, wie u. a. an der Büste aus dem Fayum[234] in Kopenhagen und am Kopf aus Centuripe in Syrakus[235], beide noch zu Lebzeiten des Augustus entstanden, einer auffallenden Vereinfachung in der Lockenanordnung gewichen, die sich im linken Profil etwa darin äußert, daß unter der vom Stirnhaar nach hinten führenden Reihe gleichmäßig gebogener großer Locken nur eine einzige im Gegensinn gebogene folgt, die sich dann hinter dem Ohr nach unten zu verbreitert, d. h. aus der gleichen Bewegung heraus die Haare bis in den Nacken hin durchziehen läßt. Das gleiche ist vice versa im rechten Profil zu beobachten. Wichtig ist, daß auch der Kopf aus Meroë in seiner Haarbildung eindeutig zu dieser schlichten Typenreihe gehört. Das kann für seine zeitliche und ikonographische Stellung zweierlei bedeuten. Entweder ist er das erste Glied der neuen Reihe, von der die Prima-Porta-Statue und alle anderen abhängen, oder das 'Original' der Statue von Prima Porta hatte bereits einen Porträtkopf, der dieser vereinfachten Version entsprach, und Meroë ist von diesem abhängig. Der provinzielle Fundort des Kopfes im Britischen Museum entscheidet diese Frage wohl doch im zweiten Sinne.

Setzt also die vereinfachende Haarwiedergabe die Fassung des Kopfes der Statue von Prima Porta bzw. deren 'Original' voraus, kann der kolossale Bronzekopf nicht Teil jener Beute gewesen sein, die die Kandake von

---

[233] Vgl. die instruktiven Abbildungen auf den Tafeln 15f. bei BOSANQUET.

[234] Kopenhagen, NyCGl. 610. V. POULSEN 63 Nr. 32 Taf, 47—49. — GROSS Taf. 8, 8b.

[235] BONACASA 35 Nr. 37 Taf. 17. — GROSS Taf. 9, 9a.

Äthiopien (Nubien) Amaneshakhete vor 24 v. Chr. bei ihrem Überfall auf die römischen Grenzkastelle zwischen Premnis und Syene (Assuan) gerade an Standbildern des 'Caesar' gemacht hatte[236]. Die Ausgräber erwogen bereits die andere Möglichkeit, um sie jedoch gleich wieder zu verwerfen[237], daß die zum Kopf gehörige Statue als Ausdruck der befriedeten Verhältnisse zwischen Rom und dem Königreich des Sudan in der Zeit nach dem Vergeltungszug des Petronius[238] ihren Weg in die Hauptstadt Meroë angetreten habe. In späteren Zeitläufen wäre die Statue dann von einem der Nachfolger der einäugigen mannhaften Königin, vielleicht von Natakamani, in Besitz genommen durch Einfügung seines Kopfporträts; und das Haupt des mächtigen Kaisers wäre im Torweg der Palastkapelle eingegraben worden, entweder um den Feind zu demütigen oder um sich seiner magischen Kraft nicht zu begeben.

Trifft dies annähernd den Sachverhalt, so ist der wahrscheinliche Zeitpunkt für die Entstehung und Stiftung der kolossalen Statue des Augustus von Meroë nach 20, und da die Statue der *signis receptis* vorangegangen sein muß, kaum vor 17 v. Chr. Sehr viel später kann sie wiederum aus stilistischen Gründen nicht entstanden sein. Der bei aller Erstarrung der großen Wangenflächen um den Mund doch sehr lebendige hellenistische Zug, der Alexanderreminiszenzen zu enthalten scheint, verbietet weiter herabzugehen. Gern wüßte man, wie der Körper ausgesehen hat. Der Bildschmuck des Panzers von Prima Porta würde wohl das Verständnis der Äthiopier überfordert haben; aber an eine Panzerstatue sollte man gewiß denken.

---

[236] So H. JUCKER, oben S. (14)f. Auch A. J. ARKELL, A History of the Sudan from the Earliest Times to 1821 (London 1955) 161f. u. H. INGHOLT, JARCE. 2, 1963, 137 (mit Verweis auf J. VERCOUTTER, Un palais des «Candaces» contemporain d'Auguste, Syria 39, 1962, 262—299) denken an Beutestücke der Kandake, desgleichen G. GRIMM, Die römischen Mumienmasken aus Ägypten (1973) Taf. 19,2 und MDIK. 28, 1972/73, 143, der an Mitnahme nur des Kopfes durch das Kommando-Unternehmen der Kandake glaubt, indem er darauf hinweist, wie doppelt demütigend für die römische Garnison in Syene die 'geköpften' Statuenreste gewesen sein müssen. Im Gesamtzusammenhang würde das dann bedeuten, daß die vermutete, wahrscheinlich in Pergamon 27 v. Chr. entstandene Urform des Prima-Porta-Typus bereits kurz danach über Alexandria in eine weitere Bildnisschöpfung nach Ägypten übergegangen und zufällig im Kopf von Meroë erhalten wäre. U. MONNERET DE VILLARD (Storia della Nubia Cristiana, Rom, 1938, 7—11), der die Stätte nochmals im Jan. 1934 besuchte, schildert und interpretiert ebenfalls bereits im Sinne von JUCKER und GRIMM; letzterem wird der Hinweis verdankt. Gewiß gibt es Glücksfälle in der Archäologie, aber dieser wäre doch ein zu großer, dazu noch die Koinzidenz mit der Strabo-Nachricht über die geraubten 'Caesarstatuen' von Assuan! Das grenzt doch ans Unwahrscheinliche.
Das Gebäude (Nr. 292), vor dessen Eingang der Kopf, in eine Sandschicht sorgfältig gebettet, gefunden wurde, war gar nicht sehr groß. Im Innern (ca. 8 m × 8 m) standen wie in einem Atrium vier Säulen, die in einem zweiten Zustand über einem die ganze Mitte ausfüllenden Bathron eine Art Baldachin getragen haben müssen. BOSANQUET erwägt, ob hier die Augustus-Statue auch nach ihrer 'Enthauptung' noch gestanden habe, als sie vielleicht vom Bildniskopf eines meroitischen Königs usurpiert worden war. Die Wände des Raumes, in welchem man am ehesten eine Palastkapelle sehen möchte, waren mit barbarischen Fresken geschmückt, auf denen König und Königin, Gefolge und Verbündete sowie gefesselte Feinde fremder Rasse bei der Freilegung noch zu erkennen waren (GARSTANG a. O. 51). RODENWALDT (29) hatte bereits die Möglichkeit erwogen, daß ein Geschenk des römischen Statthalters vorliegen könnte. Das setzt aber auch den Friedenszustand nach 20 v. Chr. voraus.

[237] BOSANQUET a. O. 70f.

[238] Die antiken Belegstellen zu diesem Unternehmen: Strabo Geogr. XVII 1,54. — Plin., Nat.Hist. VI 183. — Cassius Dio LIV,3. — Res Gestae 26. — Im Jahre 20 v. Chr. läßt Petronius durch Wegeinweiser eine äthiopische Gesandtschaft nach Samos zu Augustus begleiten, die der Kaiser dort auch empfängt. Zur teilweisen Zerstörung von Meroë im 1. Jh. n. Chr. vgl. GARSTANG a. O. 64 (A. H. SAYCE).

Scheidet der Kopf aus Meroë als Zwischenglied einer Entwicklung des Prototypus Prima Porta von der Stufe Cistophoren/Fondi zur eigentlichen Gedächtnisstatue der Rückgabe der Partherfeldzeichen nach unserer Meinung so gut wie sicher aus, so bleibt die letztere die eigentliche Initialzündung für die ungeheuer weite und lange Wirkung des Typus. Offenbar war erst jetzt nach den Erfolgen einer klugen Friedenspolitik im Osten die eigentliche Stunde dieses 'Augustus'-Typus gekommen. Die politische Unsicherheit der Stellung des Princeps nach dem denkwürdigen Januar 27, seine lange Abwesenheit von Rom während des Kantabrischen Krieges, seine sich daran anschließende Krankheit im Jahre 23, mag der Verbreitung des im Osten geschaffenen Cistophoren-Porträttypus nicht günstig gewesen sein. Die neuerliche Sicherung seiner politischen Stellung in eben diesem Jahr durch Übernahme der tribunizischen Gewalt und die Zurückweisung des wiederum angebotenen jährlichen und andauernden Konsulats und der Diktatur mögen Voraussetzungen geschaffen haben, die eine Wiederaufnahme des 'Augustus'-Typus nahelegten, freilich in weniger pathetisch-hellenistischer Form.

Ein spektakuläres Ereignis sollte alsbald den unmittelbaren Anlaß zu einer solchen Neuschöpfung des älteren Typus geben. Im Herbst 21 begab sich Augustus in den Osten, traf auf Samos[238a] mit Tiberius zusammen und löste auf diplomatischem Wege durch dessen geschickte Unternehmungen in Armenien den dort schwelenden Konflikt. Er heilte ferner jene das römische Volk zutiefst schmerzende Wunde des Verlustes der Feldzeichen von Carrhae und zwei weiteren Unternehmungen gegen die Parther (Res Gestae 29) durch eben die gleiche diplomatische Gewandtheit, die zur Rückgabe führte. Das trug ihm die unbeschreibliche Dankbarkeit der Römer ein. Er war geschickt genug, diesen Erfolg des Tiberius im wesentlichen auf sich zu lenken (vgl. Res Gestae 40) und nur in der Gestalt des Empfängers des Feldzeichens auf der Darstellung des Panzers seiner Statue, die dieses Ereignis wie kein anderes feierte, auf die Verdienste des ungeliebten Stiefsohnes, wie verschlüsselt auch immer, so hinzuweisen, daß noch heute die Szene kontrovers gedeutet wird[238b]. Für diese Statue verwendete man vielleicht den schon bestehenden Typus, aber vereinfachte ihn, machte das Haupt untersetzter und verlieh dem Antlitz offenbar mehr von den jetzt in Erscheinung getretenen Porträtzügen, stärker hervortretende Jochbeine und ein härteres fleischloseres Kinn. Dennoch sind diese realistischen Züge eingebunden in die klassizistische Gesamthaltung des Typus. Erst jetzt konnte eigentlich im Sinne Quintilians (V 12,20f.) das athletische Bild des polykletischen Heroenjünglings zum typischen Ausdruck des römischen *vir gravis et sanctus* werden. H. JUCKER[239] hat das in den Stellensammlungen zur antiken Kunst stets verstümmelte Zitat als erster richtig auf den Augustus von Prima Porta bezogen. Die Idealität des Princepsbildes blieb erhalten in jener für römisches Wesen so eigenartigen Durchdringung von realistischer und idealisierender Form zum Zwecke einer neuen symbolischen Bedeutung des Kunstwerkes im Gesamtgefüge einer staatlich-politischen, ideologisch bestimmten Selbstdarstellung der römischen Res Publica und ihres Beherrschers.

[238a] Magie a. O. 469 vermutet, daß das Denkmal für Roma und den Gott Augustus (IGR IV 975) anläßlich dieses Aufenthaltes errichtet wurde. Man möchte kolossales Format annehmen, kaum jedoch eine Prolepse des eigentlichen Prima-Porta-Typus. Der verschollene Kopf des variierten Typus B (oben Anm. 73) mag auch damals entstanden sein, ist aber als Bild des Theos Sebastos wohl auszuschließen.

[238b] Die von H. Küthmann anläßlich eines Vortrages in Stuttgart geäußerte Deutung auf Roma ist sehr bemerkenswert; sie kann sich u. a. auf die spezifisch 'phrygische' Helmform

Es bleibt ein Kunstwerk ersten Ranges zu besprechen, das manchen als einer der frühesten Augustusbildnisse überhaupt gilt, den Bronzekopf in der Vatikanischen Bibliothek (Abb. 47/48. 52. 57)[240]. Der Verfasser hat

---

berufen, die u. a. am Romakopf auf dem Viertellitrastück röm.-camp. Prägung begegnet, dazu noch mit dem Bild eines Hundes auf der Rs. (vgl. GRUEBER, BMC CRR II 127 Nr. 44ff. Taf. 74,12; A. ALFÖLDI, Die Trojanischen Urahnen d. Römer (Basel 1957) Taf. 1,4; R. THOMSEN, Early Roman Coinage I (Kopenhagen 1957) 53 Abb. 22; D. MANNSPERGER, in: Italische Antiken (Tübingen 1971) 91 Nr. 338). — Dann dürfte der Partner nicht König Phraates IV, sondern einfach ein Soldat als Vertreter des parthischen Volkes sein. Die Deutungen auf Mars und jüngst (H. INGHOLT—O. BRENDEL) auf Romulus sind nicht überzeugend.

[239] H. JUCKER, Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen (Frankfurt/M. 1950) 167f.

[240] BERNOULLI 31 Nr. 19 Taf. 4. — B. NOGARA, La testa di bronzo di Augusto della Biblioteca Vaticana, RM. 29, 1914, 186ff. Taf. 11—13. — KLUGE-LEHMANN a. O. II 9f. 12f. Abb. 1. III Taf. 3. — RODENWALDT 18f. Abb. 6. — W. TECHNAU, Kunst der Römer (Berlin 1940) 117 Abb. 90. — H. KÄHLER, Die Augustusstatue von Prima Porta (Köln 1959) 22 Taf. 24,2. — MONTINI 53 m. Abb. — E. BUSCHOR, Das hellenistische Bildnis (München 1949) 61 Abb. 60. — HELBIG I⁴ 477 (H. v. HEINTZE). — KRAUS Abb. 286. — L. v. MATT, Die Kunstsammlungen der Bibliotheca Apostolica Vaticana Rom (Köln 1969) Abb. 3. Der Vermittlung durch H. OEHLER verdanke ich die nach seinen Angaben angefertigten Photographien L. v. MATTS, die den Kopf erstmals wirklich erschließen. — Nachtrag: Durch H. JUCKER wurde ich Ende Oktober 73 brieflich davon unterrichtet, eine Untersuchung im Labor habe ergeben, daß der Kopf ein moderner Nachguß sei. Dies gehe aus Metallanalyse (zuviel Zink) und erkennbaren Nähten hervor, letztere deuteten auf einen überformten antiken Kopf, wohl in Bronze, dessen Nase, Ohren und Hinterkopf (in Gips?) ergänzt waren. Damit würden sich die in der Tat eigenartig sitzenden Ohren und vor allem die lange 'überhängende' Nasenspitze erklären. Andererseits kann, wie unten gezeigt wird, nicht geleugnet werden, daß Gesicht einschließlich Stirnhaar und Haarpartien unterhalb der Ohren am Original erhalten gewesen sein müssen und von hervorragender Qualität waren. Für ein endgültiges Urteil wird man die offizielle Bekanntmachung der neuen Beobachtungen durch die Leitung der Vatikanischen Sammlungen abwarten. Für unsere Ausführungen bleibt der Kopf der Vaticana, wenn u. U. selbst kein Original, so doch ein unverächtliches Zeugnis von einem solchen.

ihn selbst ursprünglich für eine um 23 v. Chr. entstandene Zwischenstufe vom Cistophoren-Fondi-Typus zur eigentlichen Prima-Porta-Fassung gehalten und seine anscheinend so strenge, an reifpolykletischen Werken geschulte Stilisierung, namentlich in der Wiedergabe des Haares, in diesem Sinne interpretiert[241]. Hinzu tritt die auffallend hohe und steile Proportionierung, die zu engerem Anschluß an die Cistophorenstufe verleiten kann, während der scheinbar jugendliche Ausdruck kaum für eine frühe Entstehung angeführt werden kann. Gegenüber der pathetisch-offenen hellenistischen Auffassung ist hier die klassische Form vollständig in den Dienst der willensmäßig geschlossenen römischen Haltung getreten. Bei aller Zartheit der Formen dominiert ein kühler, distanzierter Ausdruck der entschlossenen Härte, ohne jedes Pathos. Beim näheren Hinsehen schwindet auch der Eindruck der Jugendlichkeit. Die reife Männlichkeit des Princeps ist altersmäßig aufgehoben in zeitloser Dauer. Für diese Auffassung des Herrschers bediente man sich der verewigenden strengen Form der hohen, nicht der späten Klassik. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß der Bronzekopf formal aus dem Werke Polyklets die größten Anleihen aufgenommen hat. Der Vergleich mit der Bronzekopie des Achilleus von der Hand des Athener Apollonios aus Herculaneum[242] vermag das zu verdeutlichen und weist auch darauf hin, woher die Künstler kamen, die im Dienste des neuen Herren der Welt die Sprache ihrer eigenen großen Vergangenheit in dieser Weise erneuerten und dabei, ohne es gewahr zu werden, verwandelten.

Der Vergleich macht aber auch beträchtliche Unterschiede deutlich. Beim Achilleus-Kopf liegen die breiten, verhältnismäßig kurzen, zur Spitze hin oft eingerollten Haarlocken flach und hart an der Kalotte an. Am Augustus-Kopf der Vatikanischen Bibliothek sind die einfachen großen Einheiten in eine Fülle von differenzierten Untereinheiten zerlegt. In die Grundfigur polykletischer Haarformen sind schmale kleine Sichellocken mit feingravierter Innenzeichnung[243] eingetragen, die das Licht vielfältig brechen und damit den illusionistischen Eindruck weicher Haarmasse hervorrufen. Die klassische plastische Form Polyklets wird unmerklich umgesetzt in eine bei aller Bronzepräzision malerische Form. Über Stirn, Schläfen und Ohr wirkt das Haar des Vatikanischen Kopfes bei entsprechendem Lichteinfall ausgesprochen seidig locker, ein Effekt, wie er bei einigen besonders qualitätvollen Kameen der spätaugusteischen bis claudischen Zeit begegnet (s. unten).

---

[241] So in einem Vortrag in Bochum, Mai 1971, formuliert. Den kritischen Einwänden von W. H. Gross und P. Zanker im Gespräch danach verdanke ich die Einsicht, daß der Kopf, wie schon von Kähler dargelegt (a. O.), postum ist.

[242] Neapel, Mus.Naz. — R. Bianchi Bandinelli, Policleto (Quaderni per lo Studio dell' Archeologia I, Florenz 1938) Taf. 7 Abb. 42f. — W. H. Schuchhardt, Kunst der Griechen (Berlin 1940) 272 Abb. 247.

[243] Der Kopf aus Pompeji, Neapel, Mus.Naz. Inv. 109516, A. de Franciscis, Il Ritratto Romano a Pompei (Neapel 1951) Abb. 65f., am ehesten ein Bildnis des Drusus II (gest. 23 n. Chr.), weist die gleiche bronzeartige Innenzeichnung der schmalen Sichellocken auf wie der Br.Kopf Vatikan, vgl. die Zusammenstellung von Simon Abb. 15.16. Auch bei dem Kopf aus Pompeji wird mit den gleichen graphischen Mitteln der Eindruck einer weichen voluminösen Haarmasse namentlich über der Stirn erzielt. Die kühle Glätte des Gesichts kontrastiert ebenso wie bei dem Br.Kopf der Vaticana.

In die Spätzeit, ja eigentlich ans Ende der Reihe der Porträts, die dem Prima-Porta-Typus entsprechen, weist nun auch die Idealität der Gesamtauffassung des Bronzekopfes. Es ist höchst aufschlußreich, den Kopf der Statue von Prima Porta (Abb. 35), den der Statue von der Via Labicana (Abb. 36) und den Bronzekopf der Vatikanischen Bibliothek (Abb. 47/48) nebeneinanderzustellen. Alle drei gehören dem gleichen Grundtypus an, sind wahrscheinlich ihrer Ausfertigung nach auch relativ kurz nacheinander entstanden: die Statue *signis Parthicis receptis* in der spätaugusteischen Fassung aus dem Besitze der Livia, in ihrer kernhaften männlichen Härte, die Statue im Thermenmuseum kurz nach dem Tode des Princeps, noch unter dem Eindruck des Lebenden geschaffen, mit sehr zurückhaltender Andeutung der diaphanen Substanz des Greiseninkarnats und, von den beiden ersteren typologisch etwas entfernter, der am ehesten wohl frühtiberische Bronzekopf in seiner 'virgilischen' Strenge und fast seherischen Entrücktheit, eine rückschauende Deutung des gesamten Lebensablaufes in Form einer Synthese, die dem Bildnistypus von Prima Porta eine neue Idealitätsebene hinzufügt[244]. Daß diese Idealität nicht einfach zur pathetischen Urstufe der Cistophoren und des Kopfes aus Fondi zurückkehrte, sondern die betont römische Form der Statue von Prima Porta voraussetzt, wird unmittelbar deutlich.

Der Bronzekopf stellt eine Sonderform des Typus dar, offenbar war die Statue, zu der er gehörte, wirklich eine besondere einmalige Schöpfung und nicht nur Glied einer Reproduktionsreihe. Dies geht aus einem ikonographischen Detail hervor. Anstelle der oben beschriebenen schlichten Fassung der Haare an den Seiten und am Hinterkopf, wie sie die eigentliche Prima-Porta-Reihe stets aufweist, besitzt der Bronzekopf im Vatikan an diesen Stellen eine weitaus reichere Stufung von Lockenreihen, deren einzelne Elemente in sichelartigem Schwung bis in ihre Spitzen an der Bewegung teilnehmen und sich in einer sorgfältig überlegten Unordnung befinden. Es gibt nur einen Kopf, der diese Anordnung teilt, wenn auch im Marmorstil übertragen, der 1937 im Bereich an der Via del Teatro Marcello gefundene, in griechischem Marmor gearbeitete Kopf des Konservatorenpalastes (Abb. 53. 55/56)[245], dessen einzigartige durch Ergänzung und Reinigung nicht verdorbene originale Frische der Oberfläche jeden gefangennimmt, der ihm gegenübertritt. Scheint auf den ersten Blick kein Gegensatz größer als der zwischen dem griechisch empfundenen, ja späthellenistisch wirkenden Pathos dieses Kopfes und der römischen Strenge des Hauptes in der Vatikanischen Bibliothek, so haben beide eben jene Details in der Lockenanordnung gemeinsam, die sie mit keiner anderen Replik der umfangreichen Prima-Porta-Reihe verbinden. Am Kopf im Konservatorenpalast ist dies nur in den Ansätzen zu verifizieren, da die ehemals angestückte Hinterkopfkalotte fehlt. Aber die Partie hinter Schläfen und Ohr bis in den Nacken genügt bereits, um die prinzipielle Übereinstimmung mit der Anordnung des Bronzekopfes zu beweisen. Ein besonderes Lockenmotiv kommt noch hinzu: die auffallende, fast geschlossene Haarschlaufe jeweils hinter dem Ohr, sie ist am Marmorkopf noch gerade unterhalb des Stückungsrandes erhalten und gut erkennbar. Sie stellt einen inhärierenden Bestandteil dieser reicheren Lockenfassung dar und fehlt bei allen anderen Kopien. Obwohl Schlüsse ex silentio methodisch gefährlich sind, führt das Gesetz der großen bzw. kleinen Zahl zu dem Schluß, daß der Bronzekopf im Vatikan eine eigene Stufe der Typenentwicklung darstellt. Nach den aufgezeigten stilistischen Merkmalen kann diese Stufe nur spät sein. In ihrer fast etwas gekünstelten Anreicherung der Lockenmotive scheint ein gewisser Manierismus spürbar, der vielleicht in romantischer Weise auf die Stufe Cistophoren-Fondi zurückgreift, aber diesen Rückgriff im Sinne eines neuen stofflichen Naturalismus verändert.

---

[244] Die Vermutung stellt sich ein, hier könnte zufällig ein Rest der bei Tacitus, Ann. III 64, erwähnten Statue nahe dem Marcellus-Theater erhalten sein, über deren Aufstellung offenbar die eifersüchtige Rivalität zwischen Tiberius und Livia erneut ausgebrochen war. Die Arvalbrüder brachten Opfer an dieser Statue dar (CIL I 236). Vgl. J. GAGÉ, Divus Augustus, RA. 34, 1931, 16.

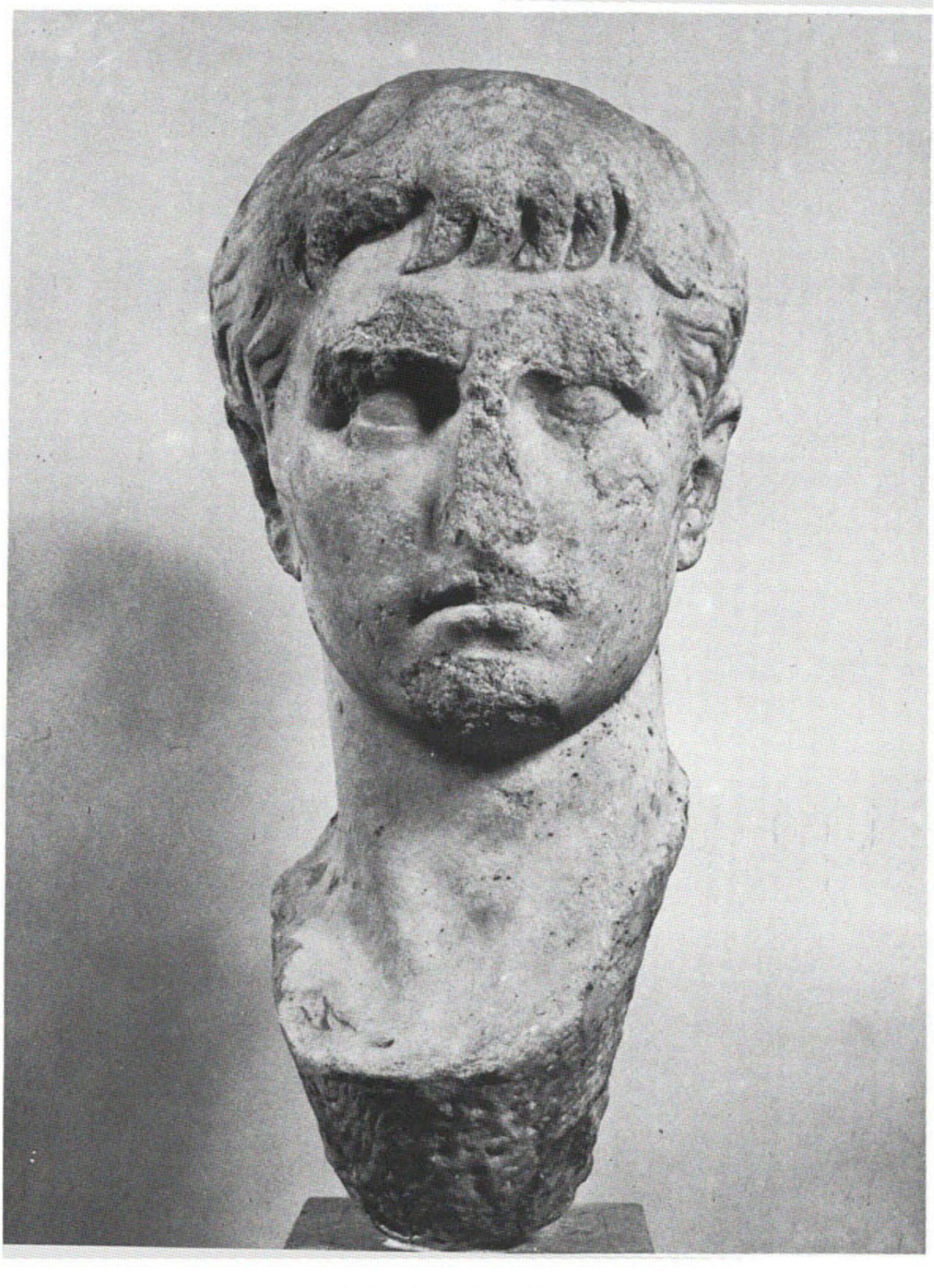
[245] Orti Mecenati 7. — HELBIG II^4 1588 (H. v. HEINTZE). — R. HORN, AA. 1957, 390f. Abb. 14. — MONTINI 74 m. Abb.

Wie ist bei dieser Sachlage der deutliche stilistische Unterschied zwischen dem Bronzekopf im Vatikan und dem Marmorkopf im Konservatorenpalast zu beurteilen? Das abweichende Material reicht für eine Erklärung dieses Unterschiedes nicht aus, vielmehr muß der Kopf der Via del Teatro Marcello einer anderen Zeit entstammen, d. h. als Kopie später entstanden sein. Das geht auch aus einer ikonographischen Abweichung hervor: er gibt im Gegensatz zum Bronzekopf ein ausgesprochen 'kurzes' Gesicht wieder; das ist vor allem an dem fast zarten Untergesicht abzulesen, das auch zur 'Jugendlichkeit'[246] des Ausdrucks beiträgt, jedenfalls in der Vorderansicht. Offenbar sind zumindest im Hinblick auf die Kürzung der Gesichtsproportionen Einflüsse der anderen Überlieferung, der der eigentlichen Prima-Porta-Reihe, für seine Entstehung wirksam gewesen. Da auch sonst der sensualistische vereinheitlichende Stil des Kopfes erst wieder in frühclaudischer Zeit zu beobachten ist, dürfte er eine Kopie der Caligula-Zeit sein. Er stellt sich fast bruchlos neben den bekannten Velatus-Kopf in Korinth (Abb. 54)[247], übrigens ein Werk höchster Qualität, das gewiß nicht Nero Germanici, sondern Germanicus darstellt. In jedem Fall liegt ein Werk der Zeit des Caligula vor, die Lebenszeitbildnisse seiner beiden

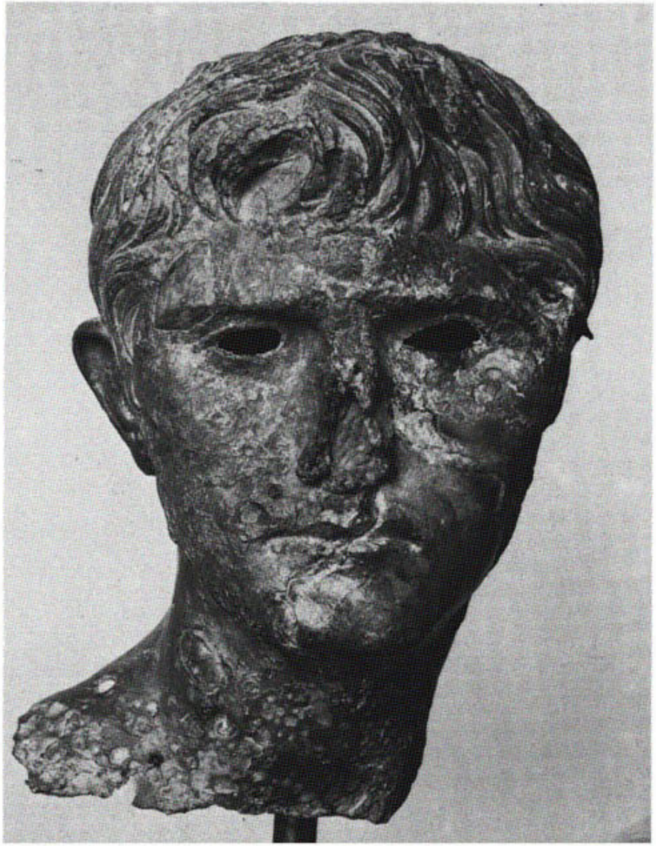
---

[246] Von H. v. Heintze a. O. empfunden und für ihre frühe Datierung ausgewertet; ein Beispiel wiederum dafür, wie irreführend Datierungen nach dem Altersausdruck sein können. Ihre weiteren Argumentationen für eine Frühdatierung (Fundzusammenhang mit einem Agrippa-Bildnis und einem von Colini ebenfalls frühaugusteisch datierten republikanischen Privatporträt) sind nicht zwingend, da der Augustuskopf zu keinem der beiden stilistische Beziehungen besitzt. Die Bohrkanäle zwischen den mittleren Stirnlocken lassen m. E. weder eine augusteische noch eine tiberische Datierung zu.

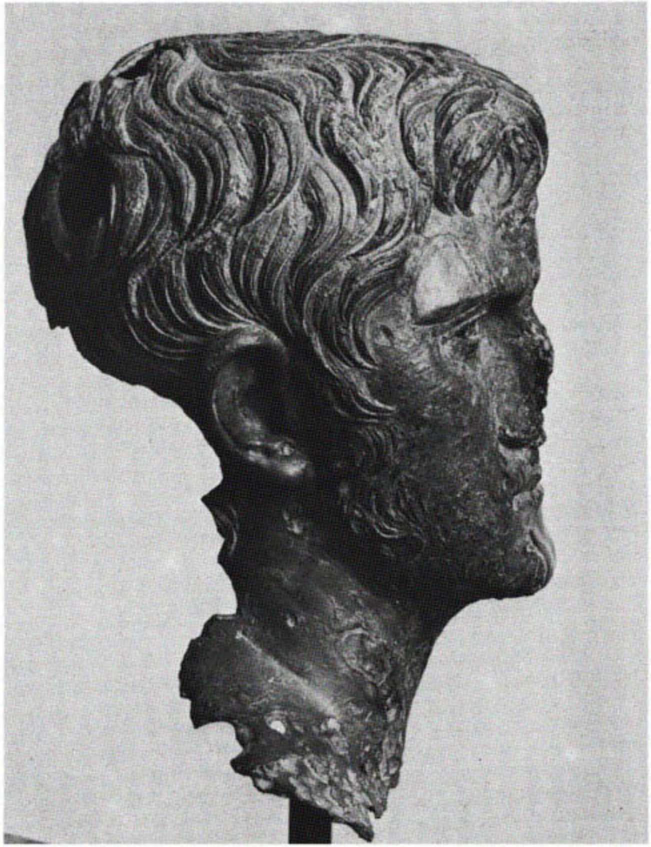
[247] AJA. 25, 1921, 248 Taf. 8f. — Studniczka, AA. 1921, 338. — Bartels 51 m. Anm. 410 (Lit.).



1. Kopf, Aquileia, Museum

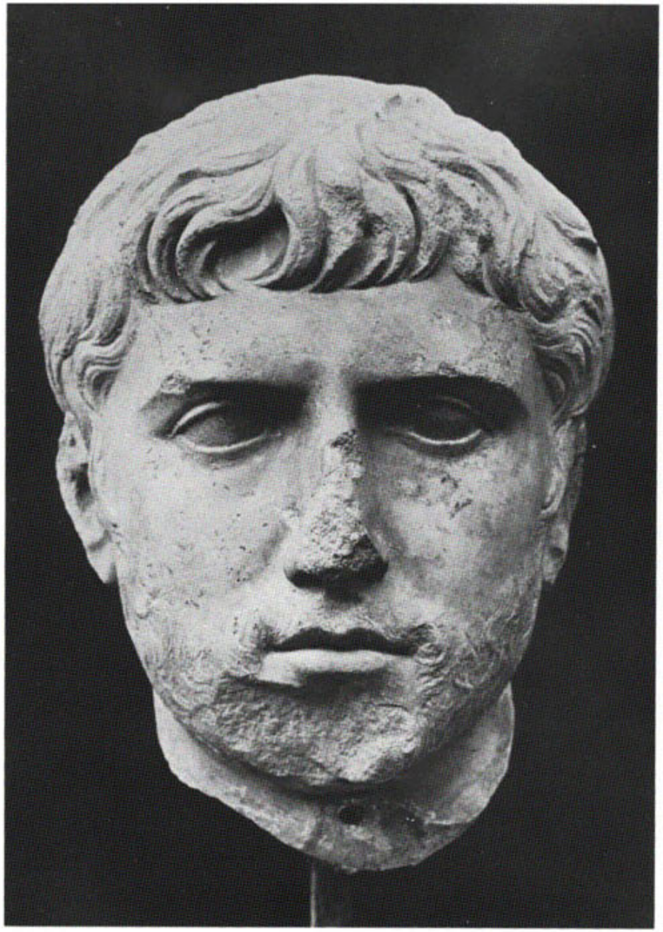


2

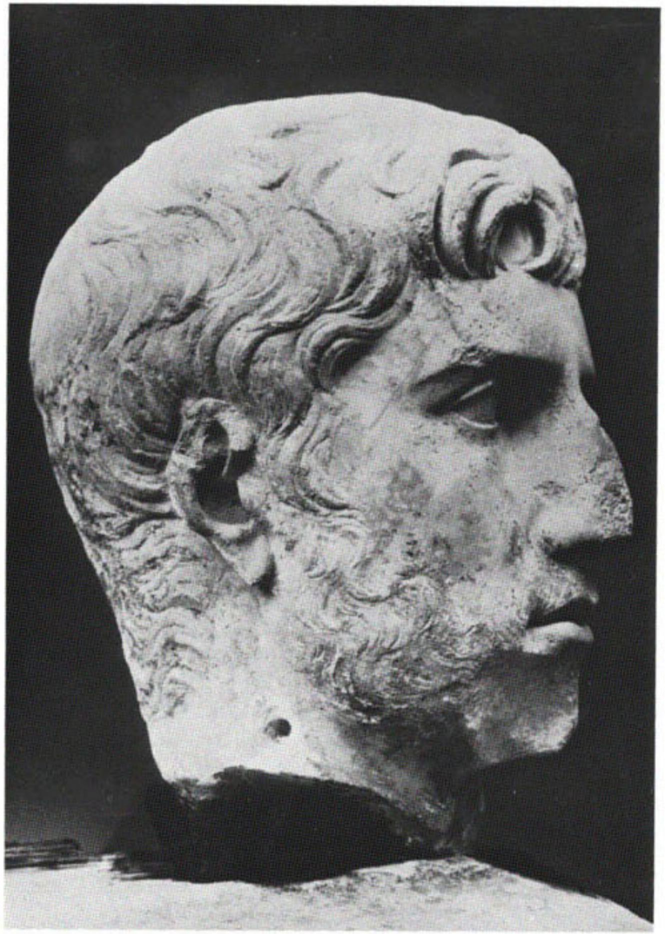


3

2/3. Br.-Kopf, Rom, Kons.-Pal.

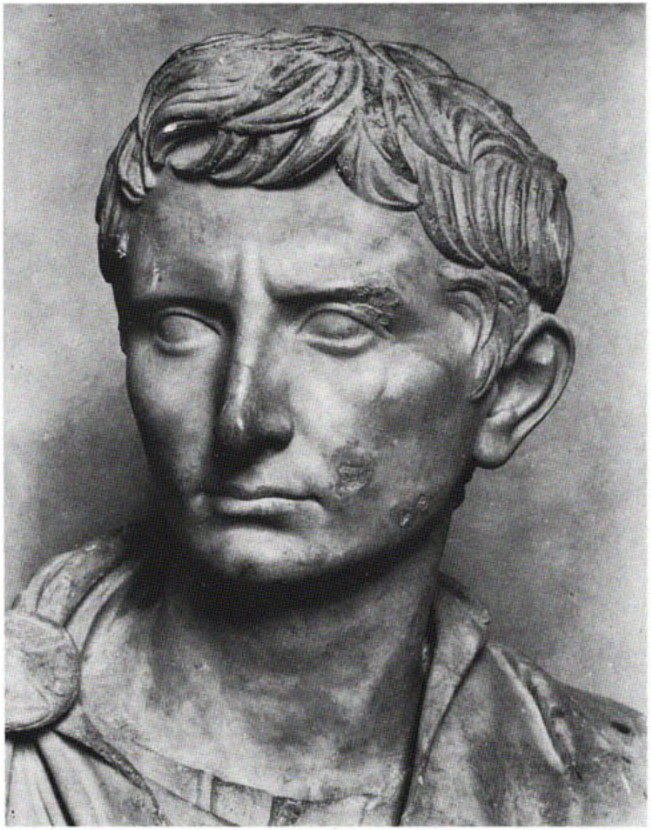


4

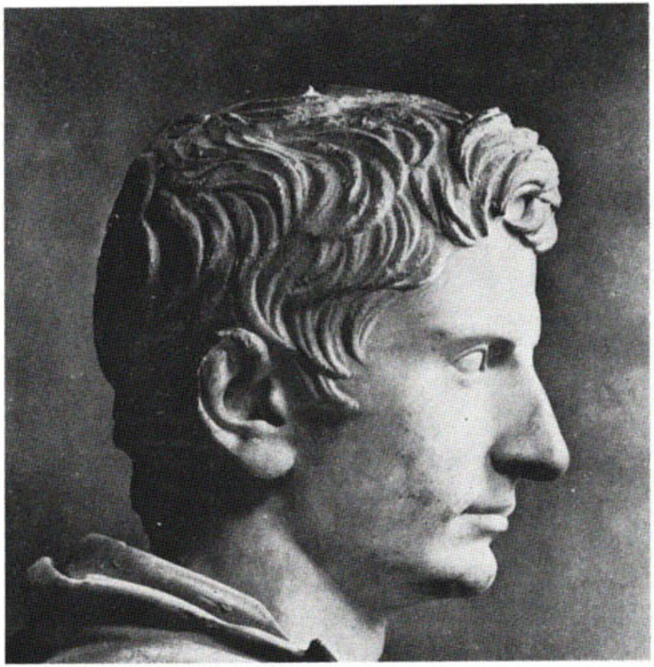


5

4/5. Kopf, Verona, Museum

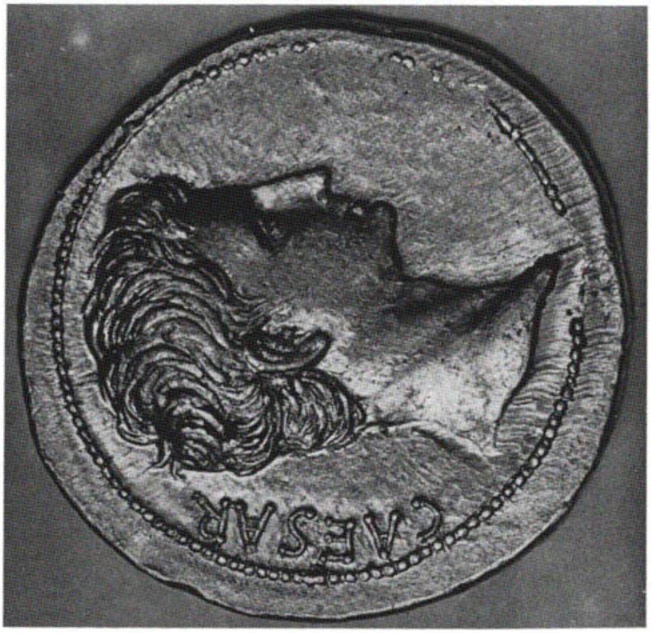


6

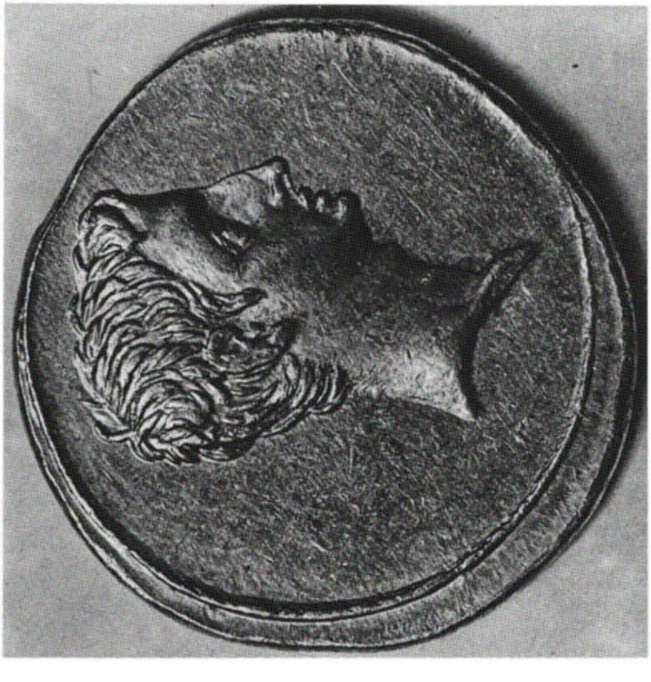


7

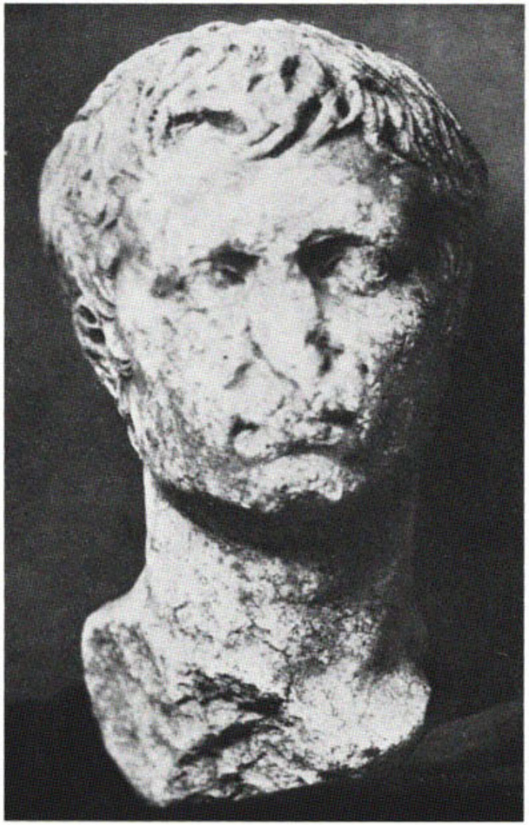
6/7. Kopf in nicht zugehöriger Büste, Rom, Kap.-Mus. Imp. 2



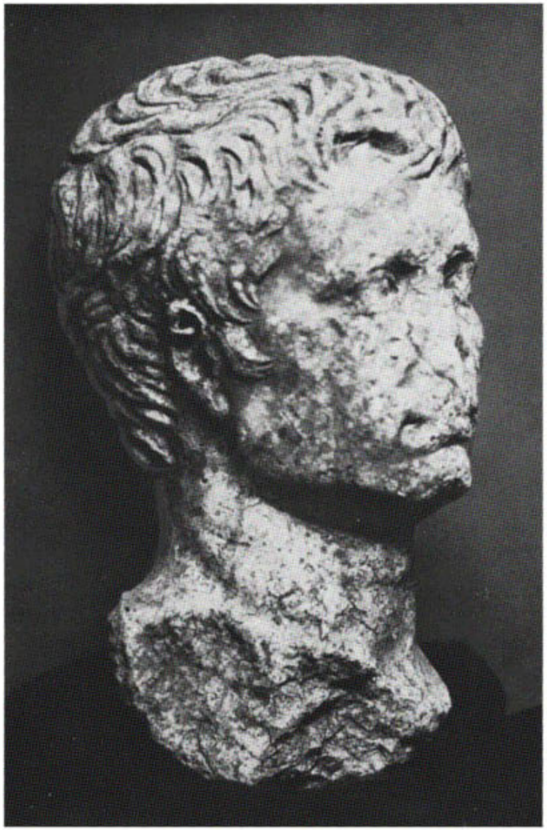
9. Aureus, ehem. Slg. ESR



8. Aureus, ehem. Slg. ESR

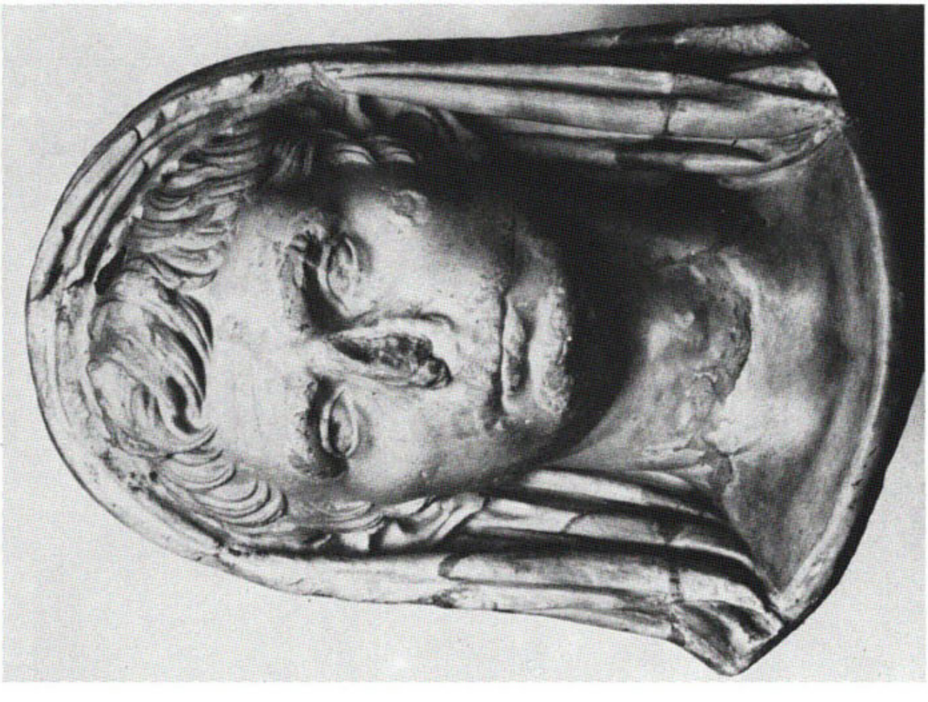


10

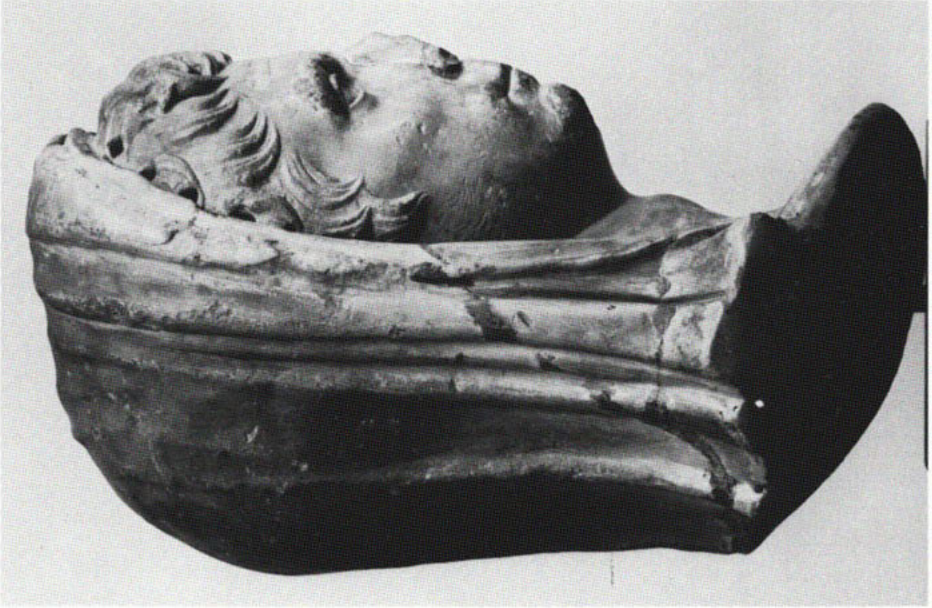


11

10/11. Kopf, Merida, Museum

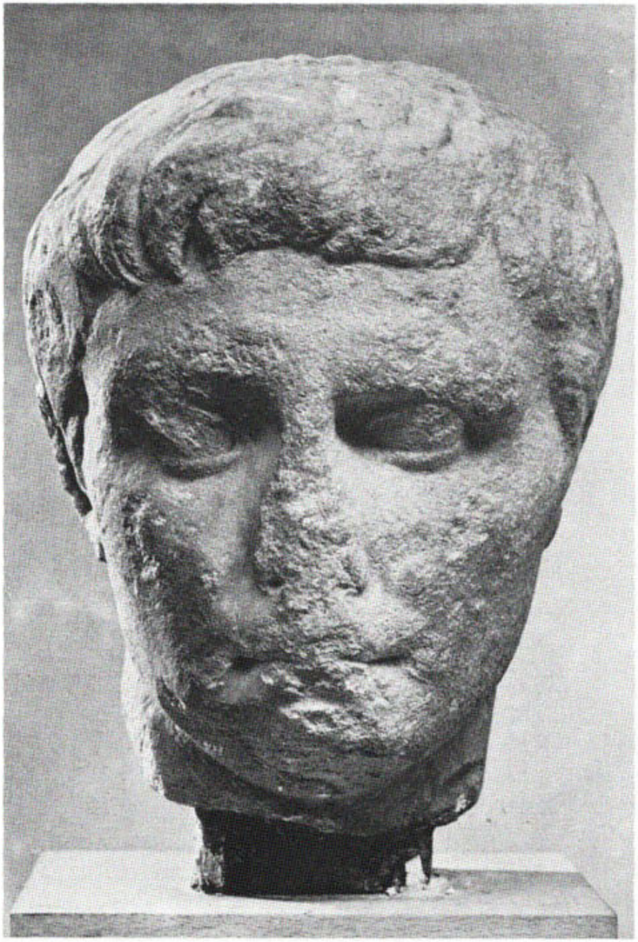


12

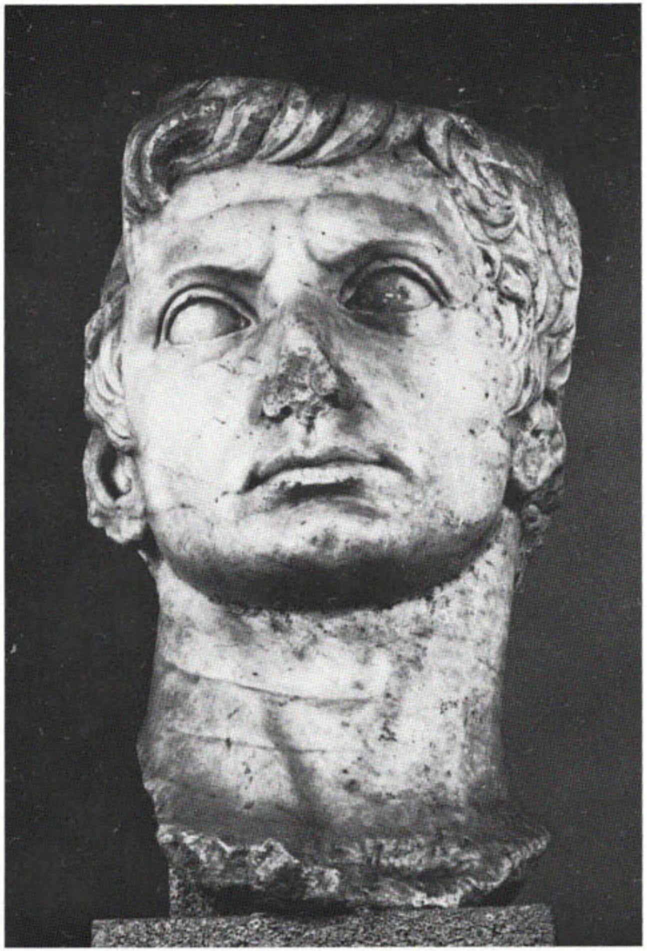


13

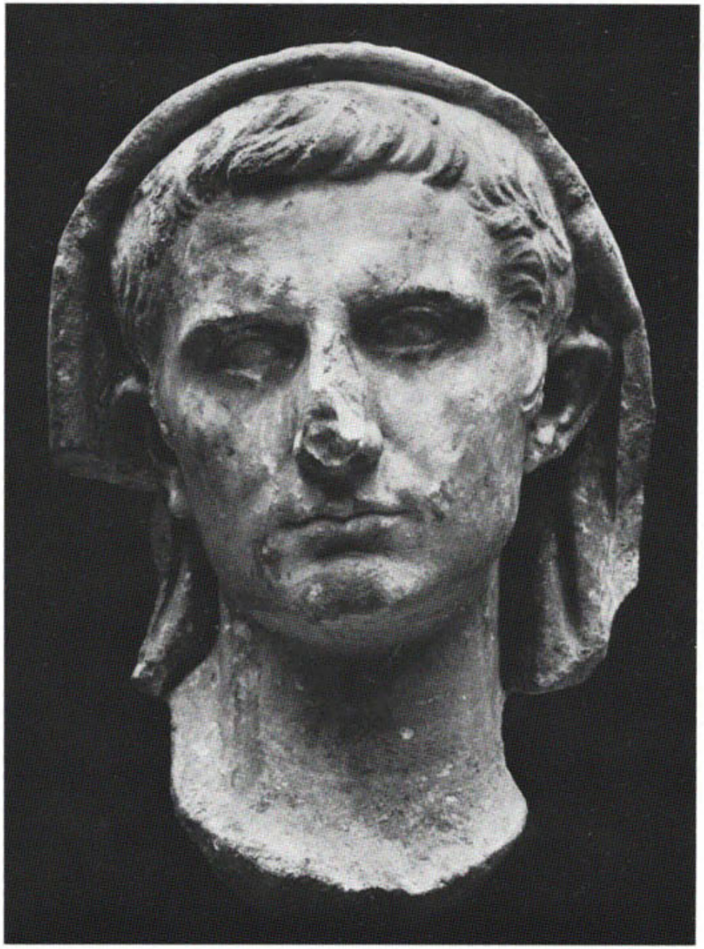
12/13. Kopf, Venedig, Museum



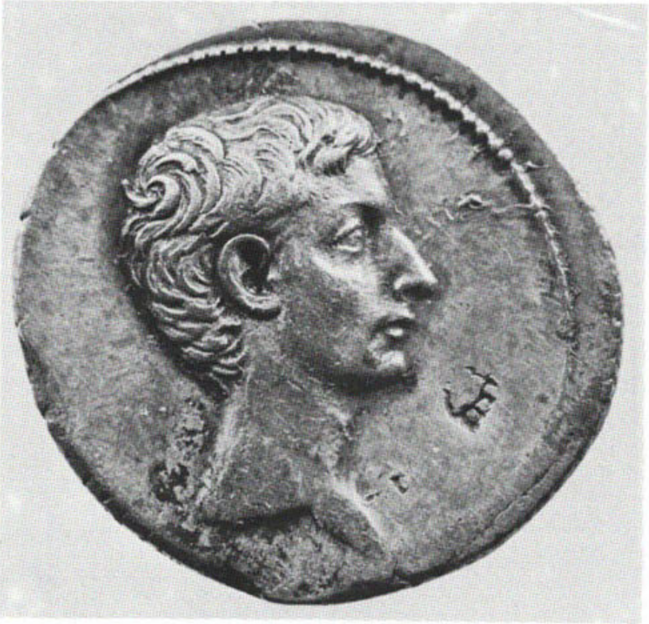
14. Kopf, Terracina, Museum



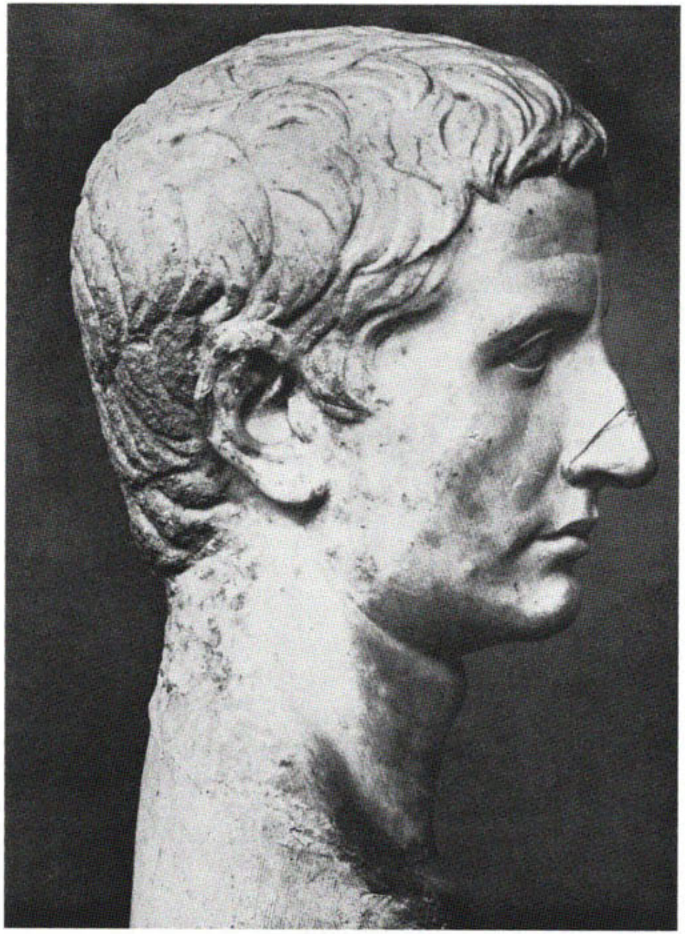
15. Kopf aus Italica, Sevilla, Museum



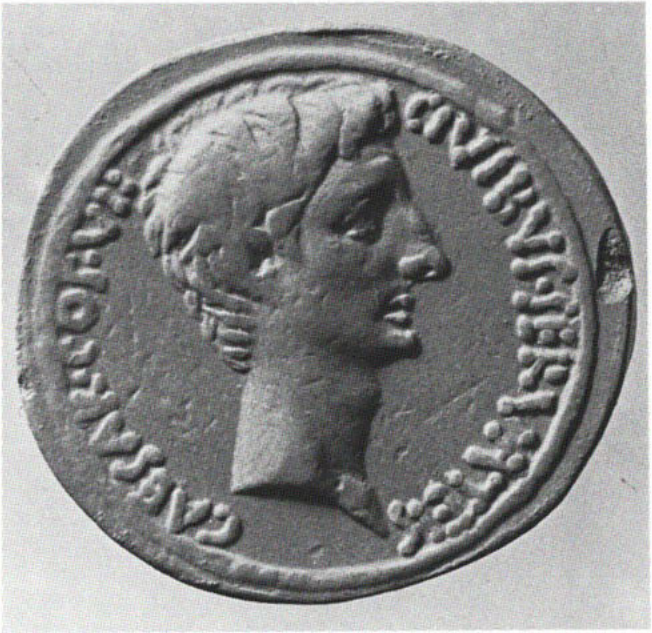
16. Kopf, Köln, Röm. Germ. Museum



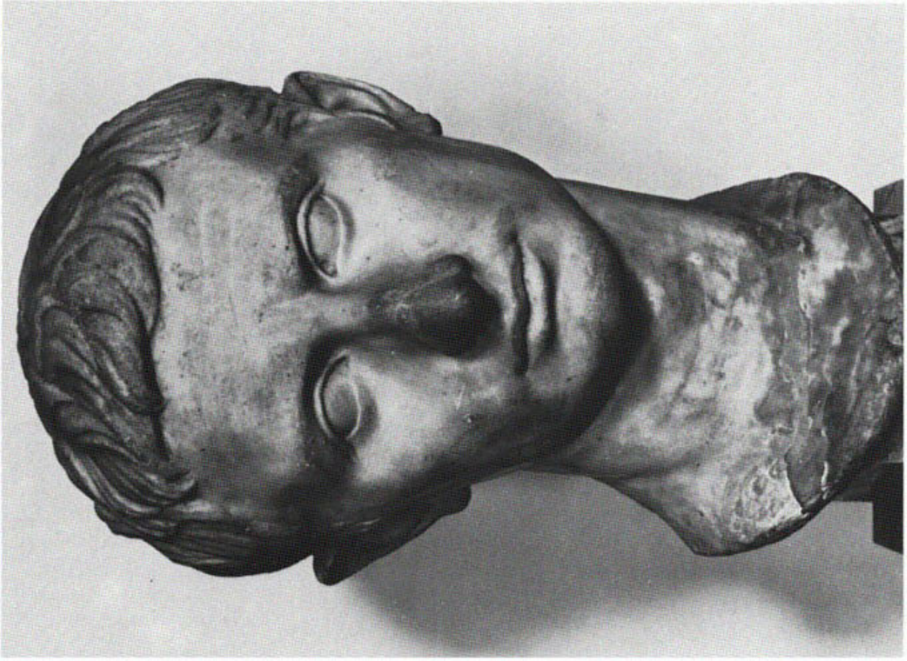
17. Denar des L. Vinicius (Auktion Hess AG. 1968 Nr. 428)



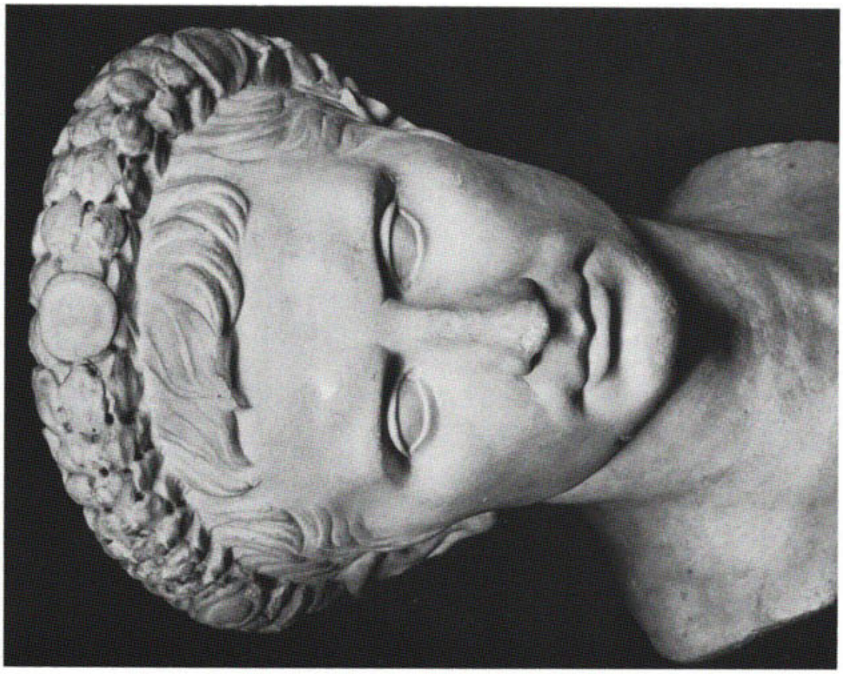
18. Kopf, Paris, Louvre MA 1280



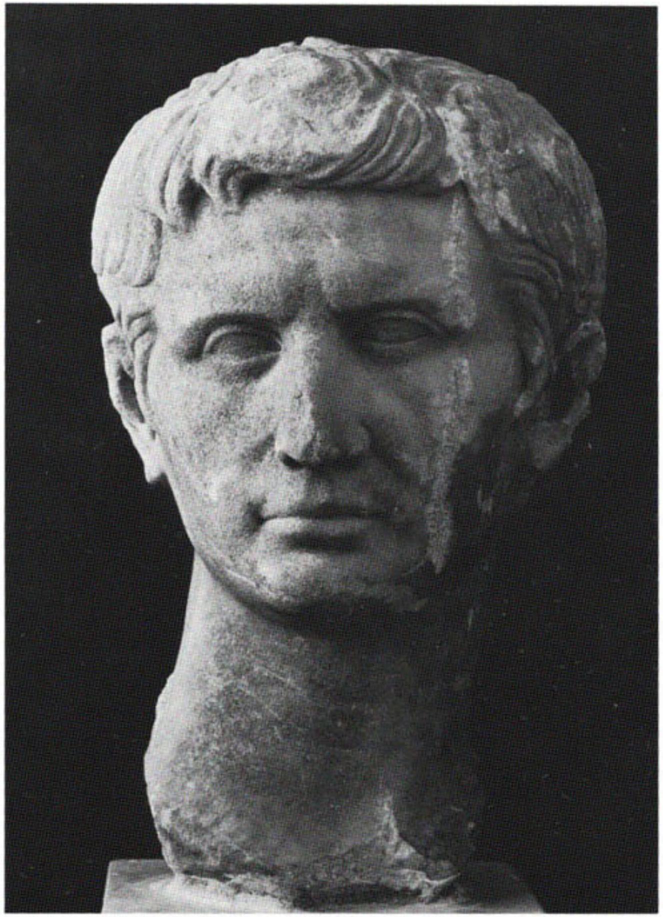
19. Aureus, London BMC I Nr. 556 Taf. 16,4



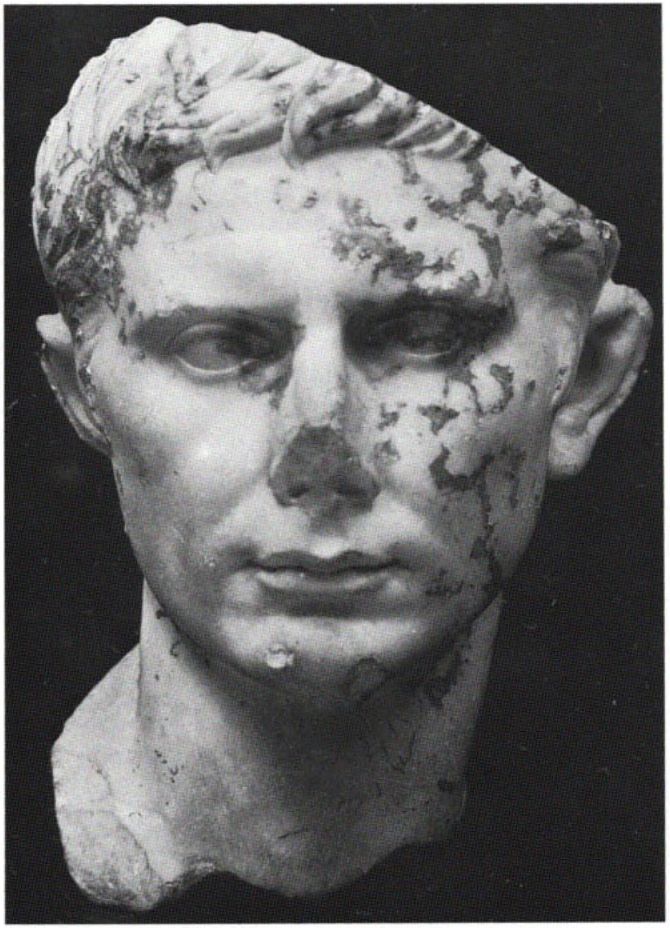
20. Kopf, Paris, Louvre MA 1280



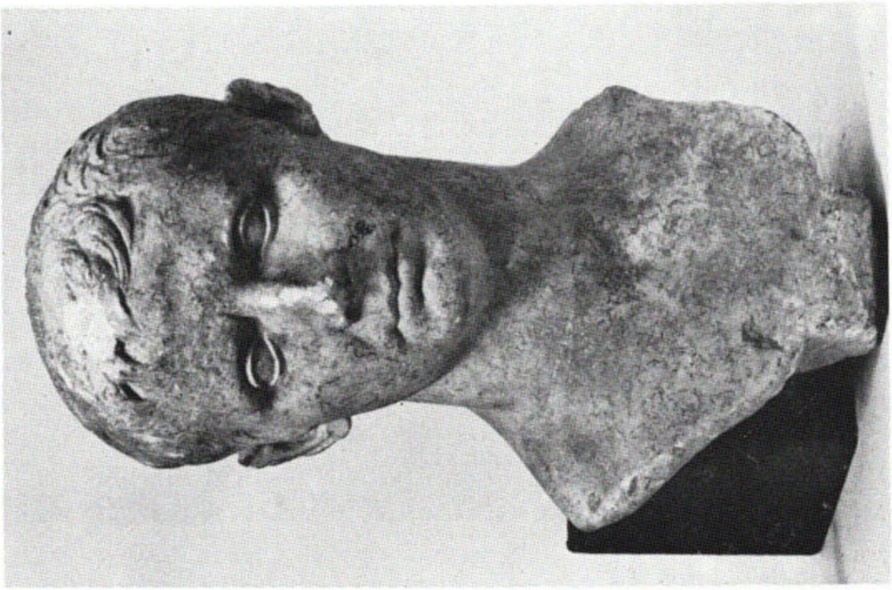
21. Büste, Rom, Kap.Mus. Imp. 6 (v. d. Via Merulana)



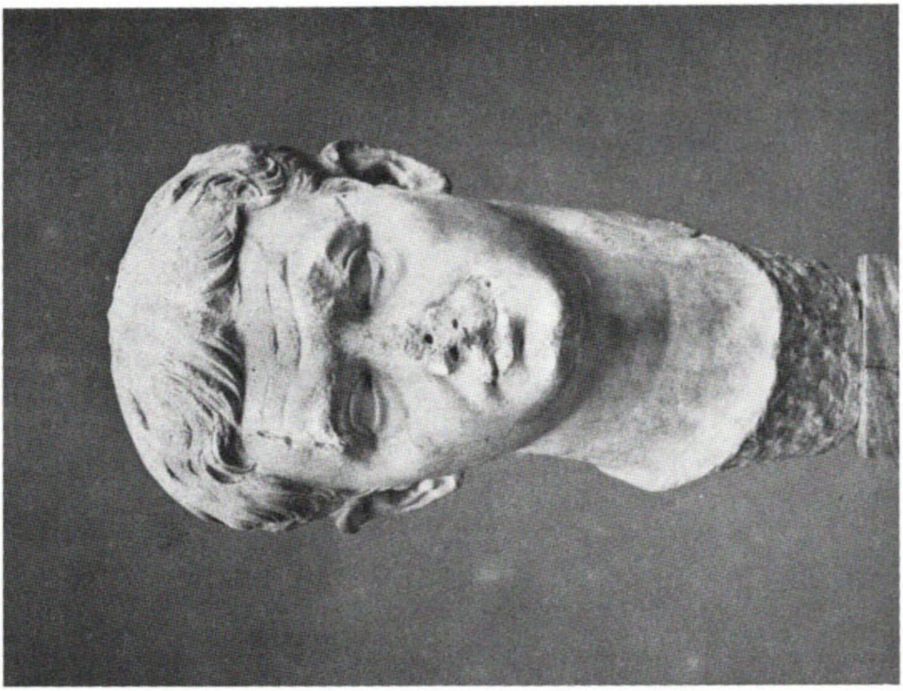
22. Kopf, Priv.Bes. Sevilla (aus Lora del Rio)



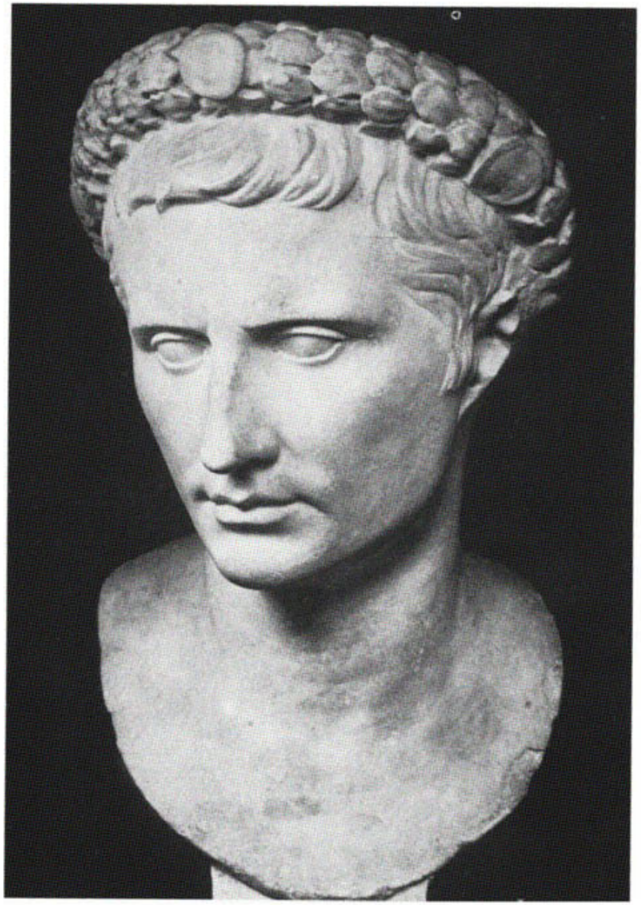
23. Kopf, Boston, Museum of Fine Arts 219.241



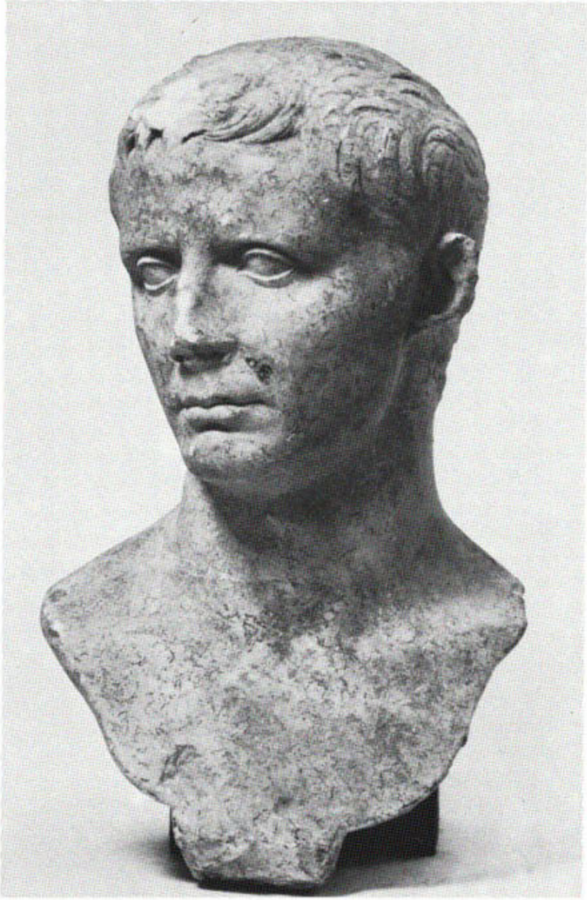
24. Büste, Stuttgart, Württ. Landesmuseum 65/12



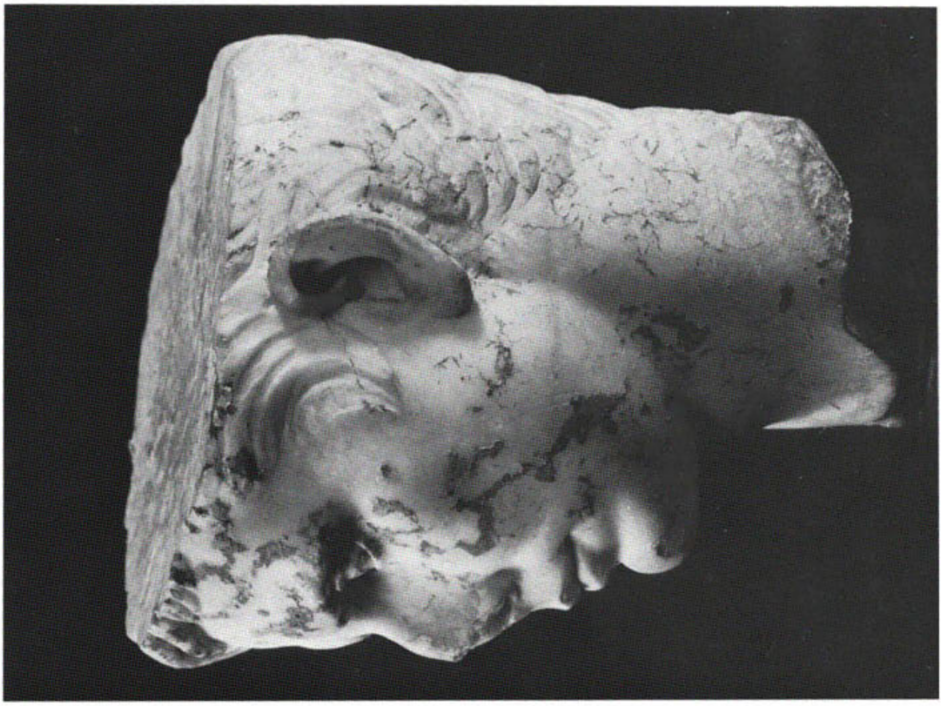
25. Kopf des Claudius, Kopenhagen, Ny Carlsberg-Glyptotek 651



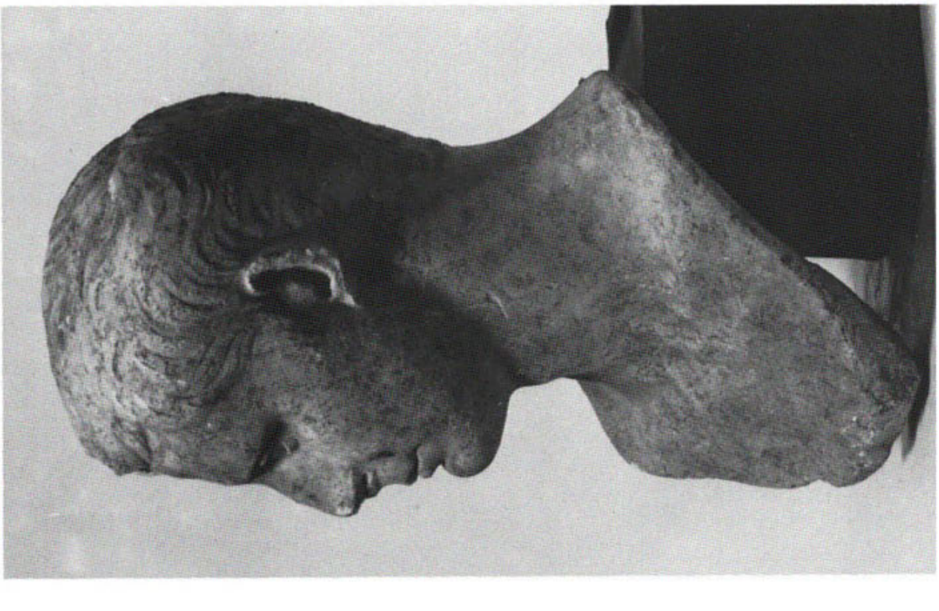
26. Büste wie Abb. 21



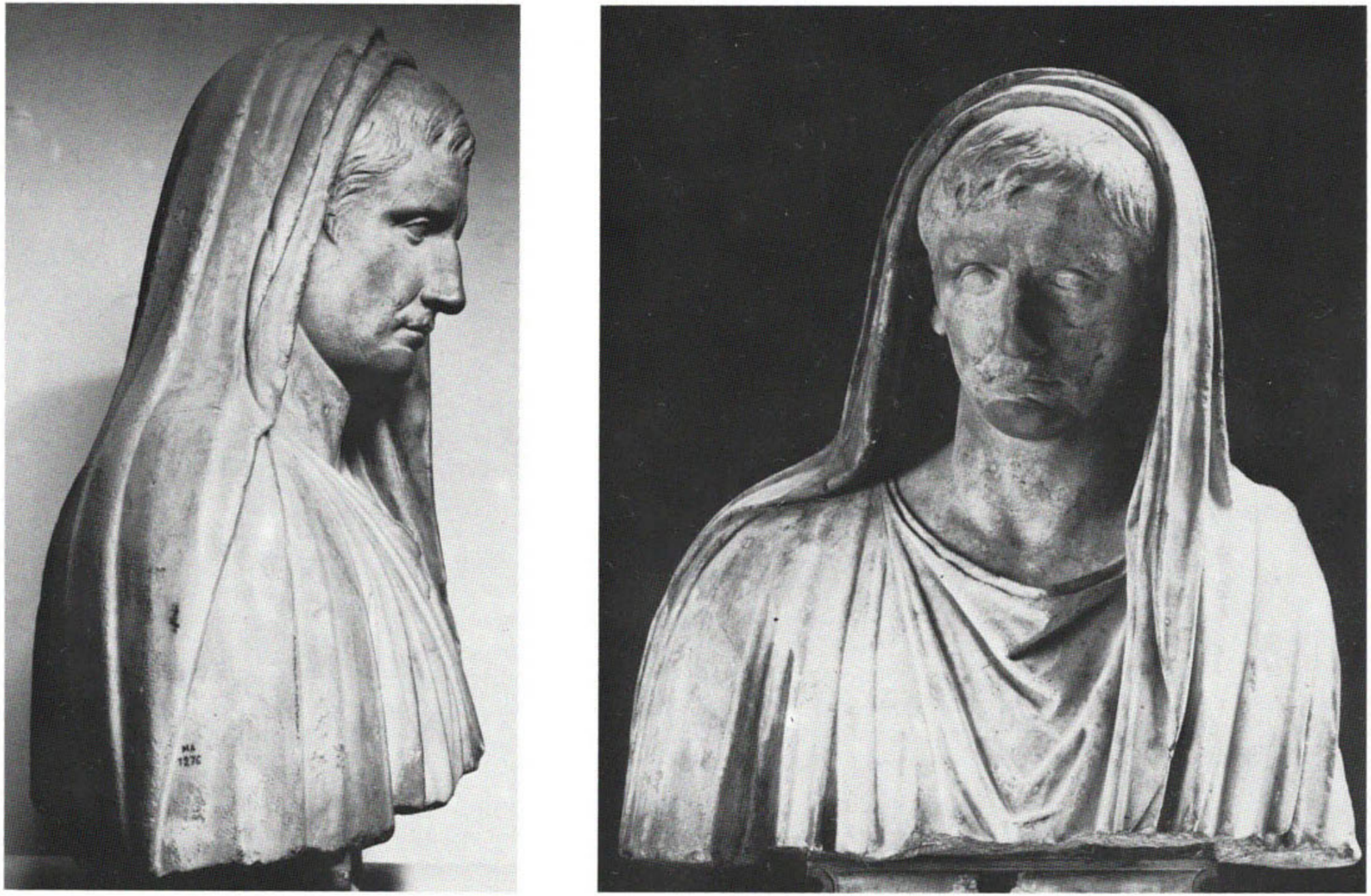
27. Büste wie Abb. 24



29. Kopf wie Abb. 23

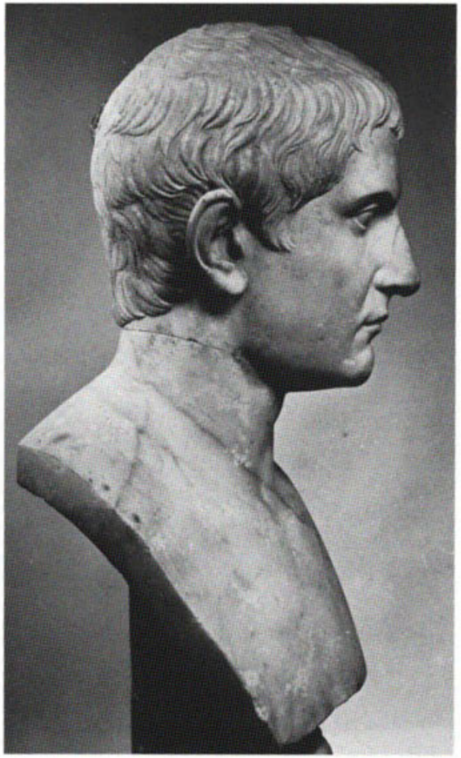


28. Büste wie Abb. 24

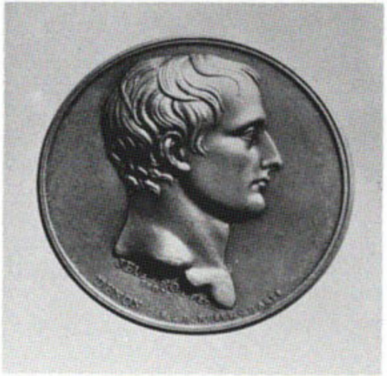


30 31

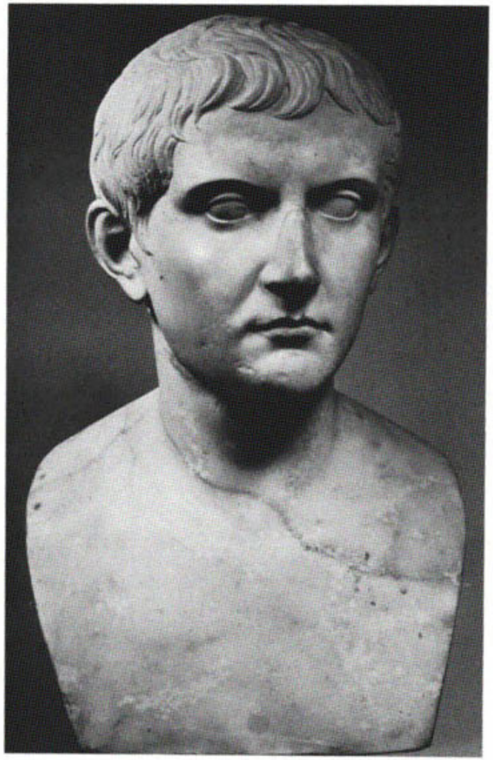
30/31. Statuenfragment, Paris, Louvre MA 1276



32

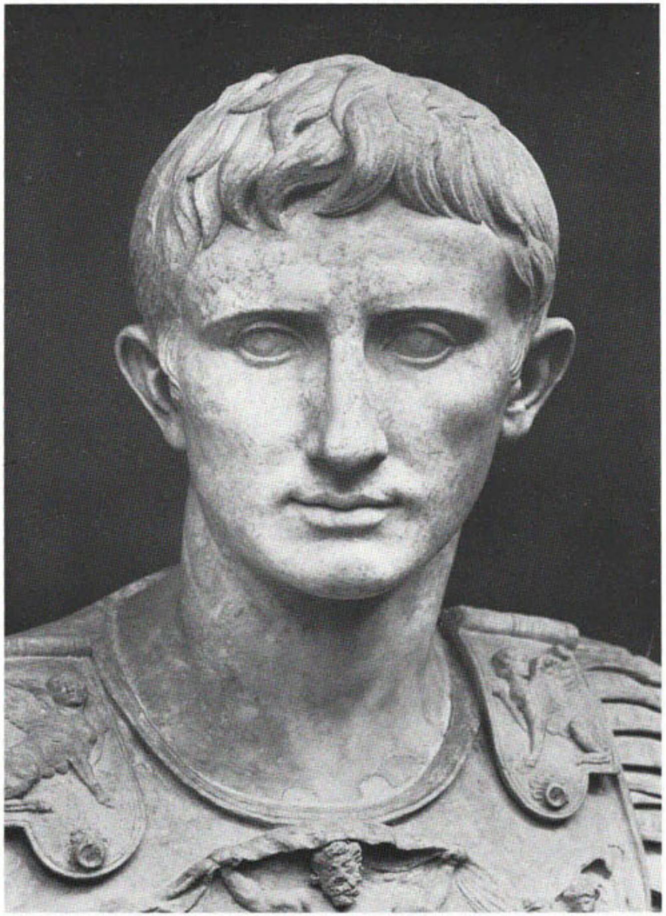


34. Medaillon Napoleons I. von Jeuffroy 1803

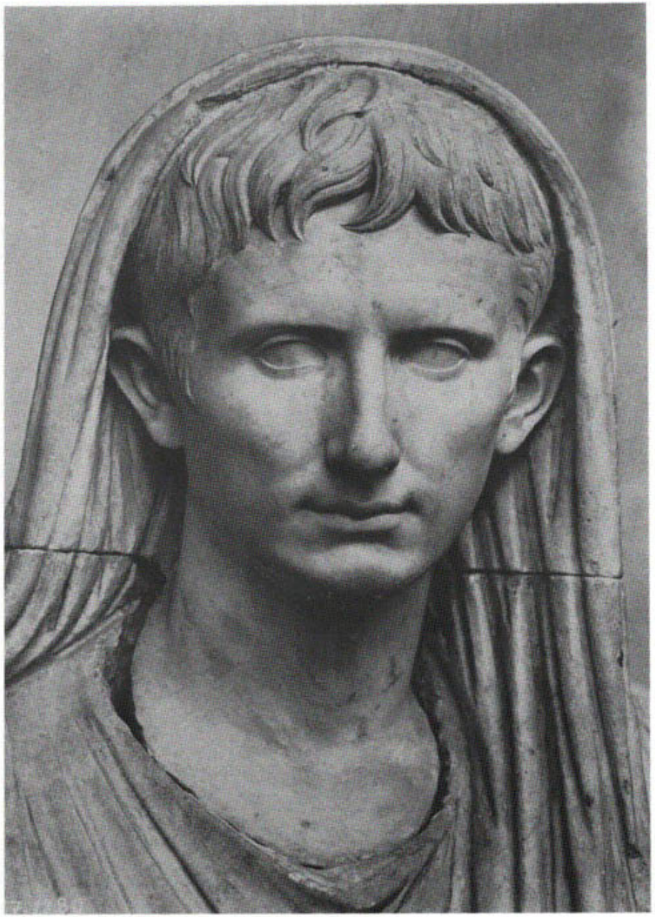


33

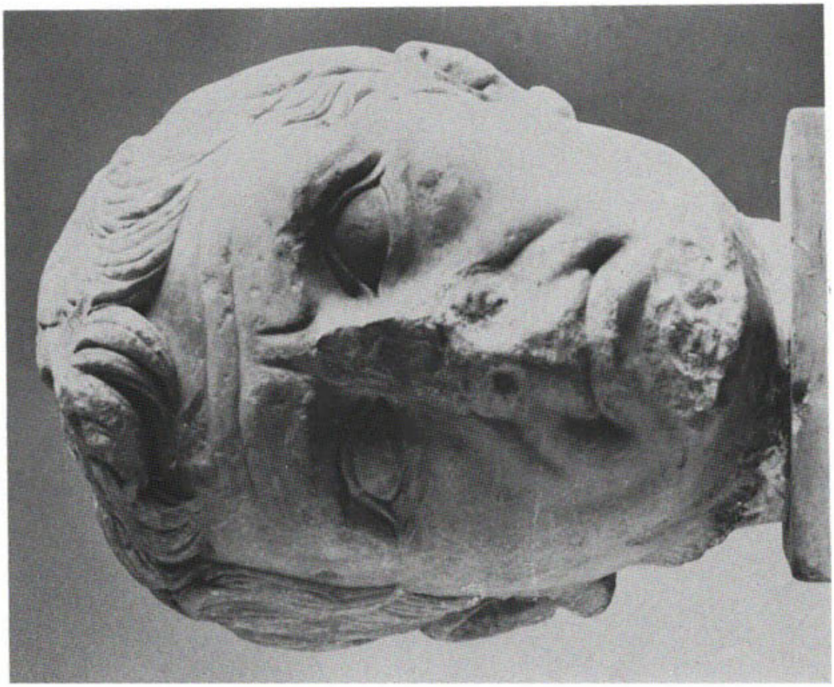
32/33. Büste, Paris, Louvre MA 1279



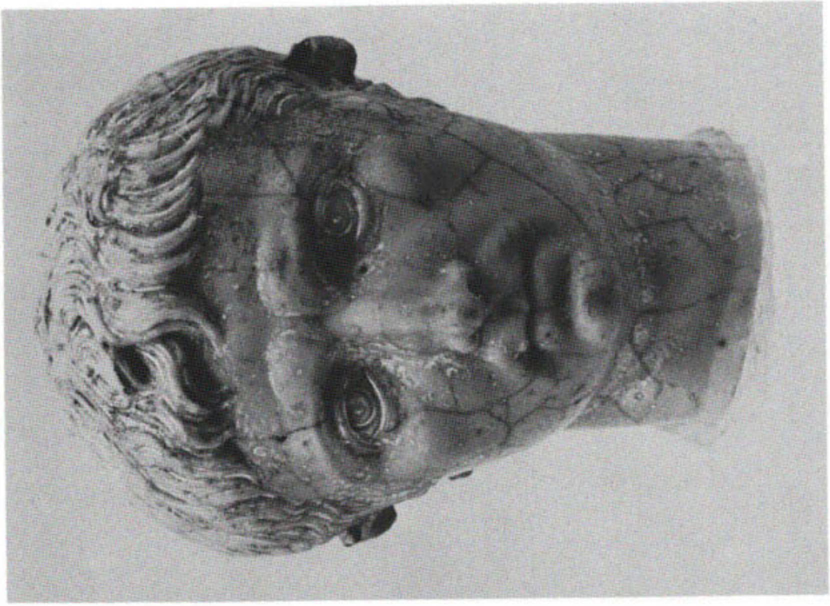
35. Statue v. Prima Porta, Vatican, Braccio Nuovo (Kopf)



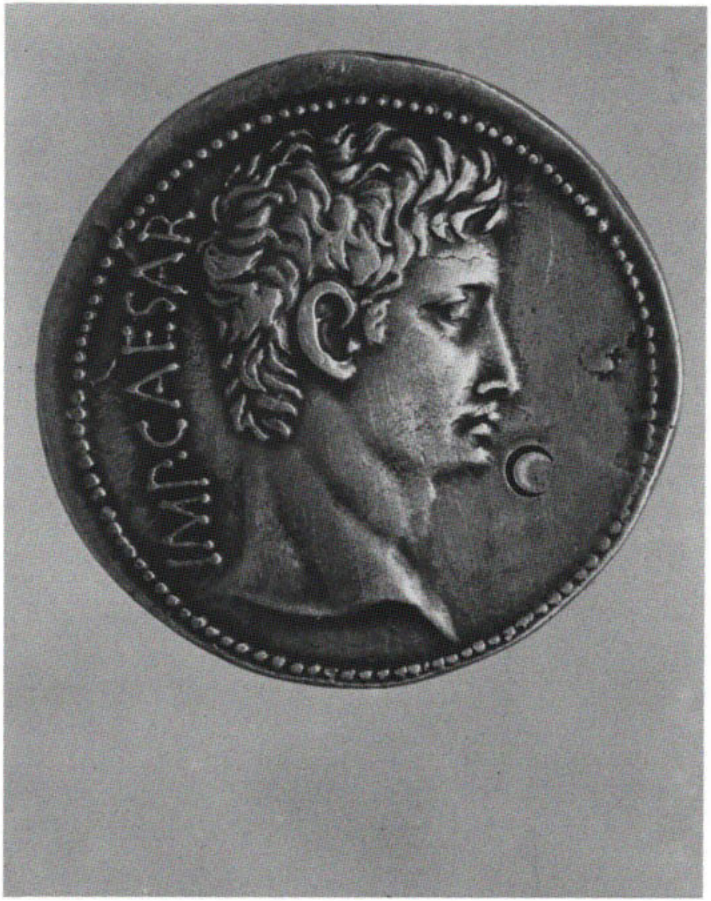
36. Statue v. d. Via Labicana, Rom, Therm.Museum (Kopf)



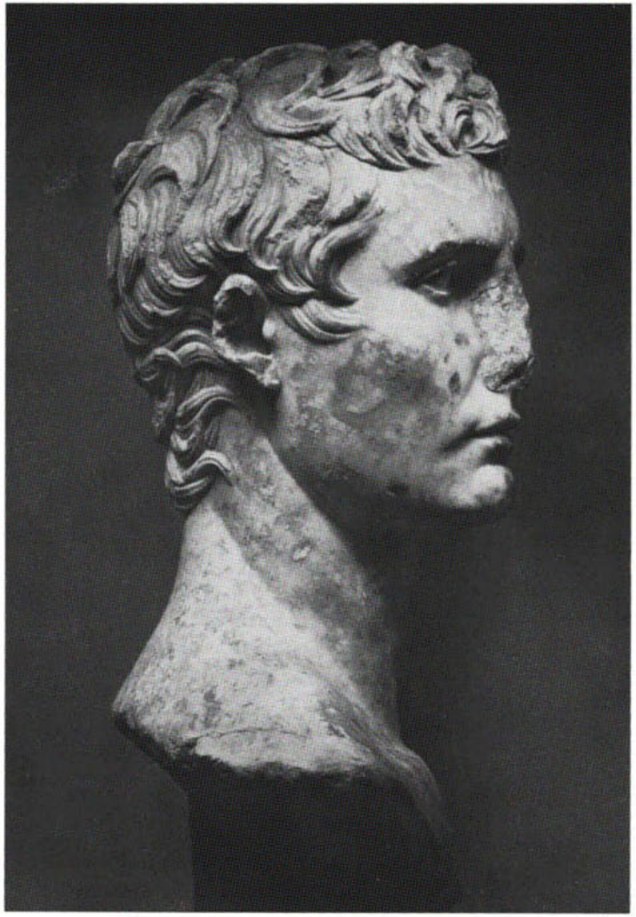
37. Kopf a. Chiragan (Martres-Tolosane), Toulouse, Museum



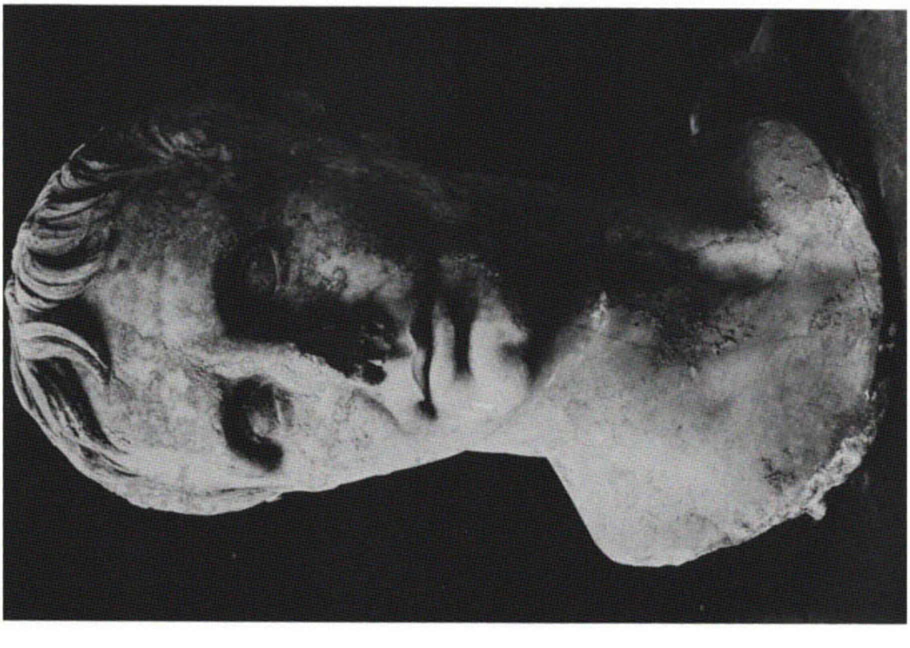
38. Glasköpfchen, Köln, RGMuseum



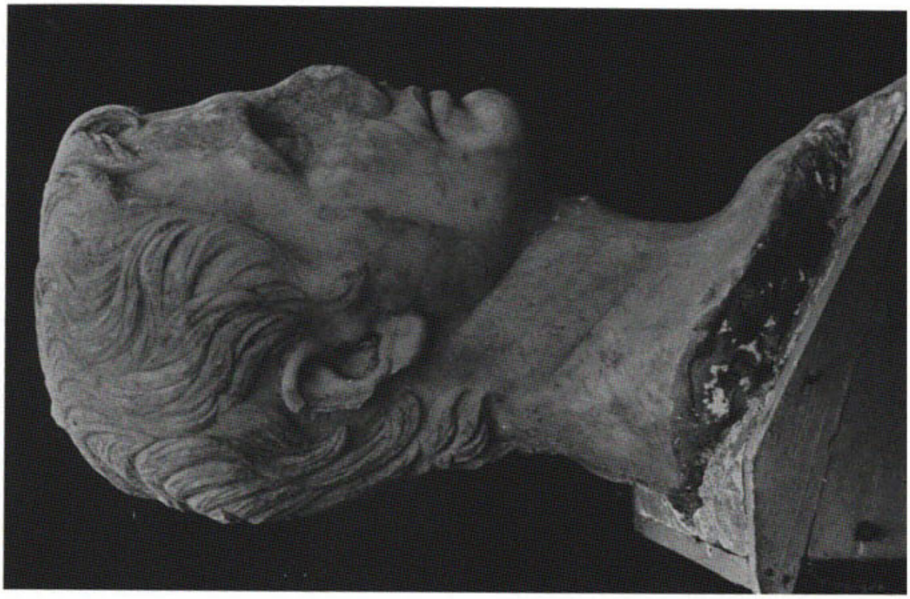
39. Cistophor, London BMC I Nr. 702



40. Büste a. Fondi, Neapel, Nat. Museum

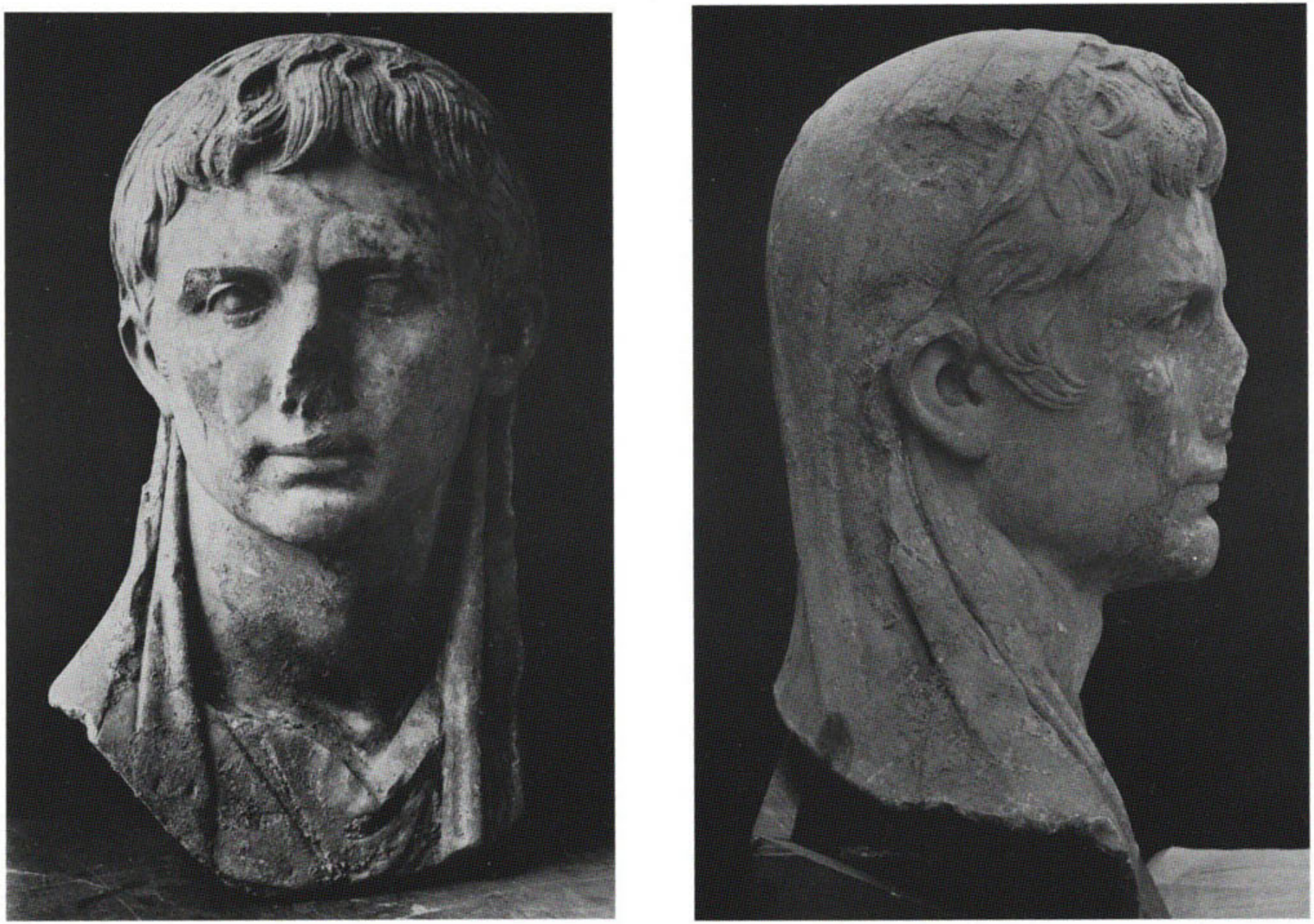


41



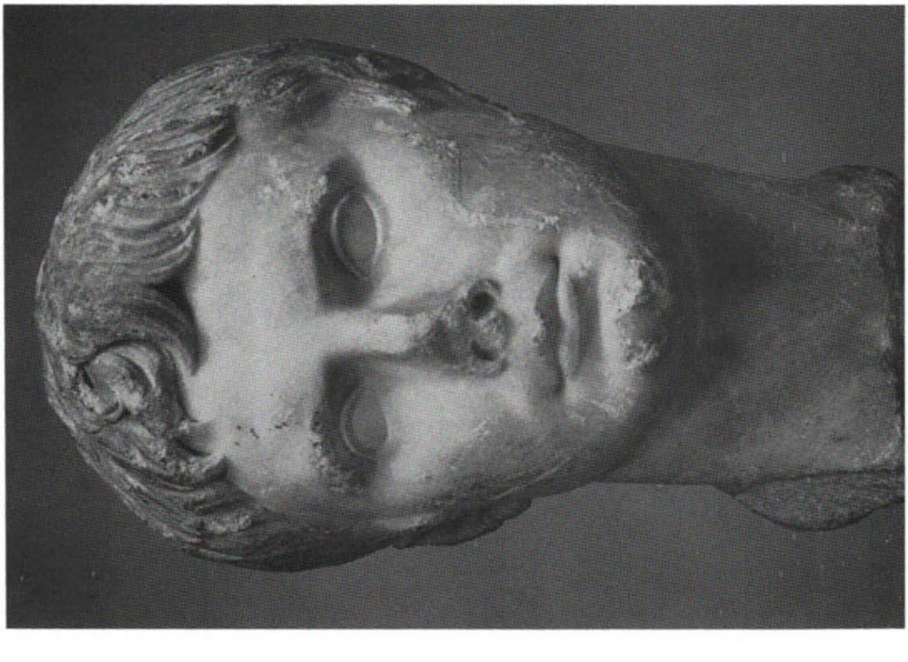
42

41/42. Büste, Tigani auf Samos

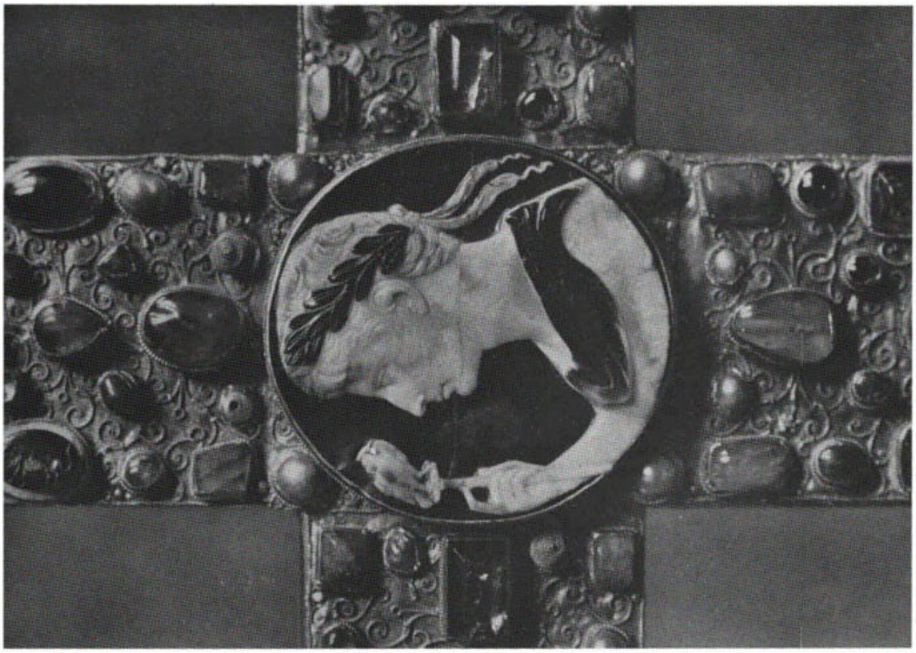


43 44

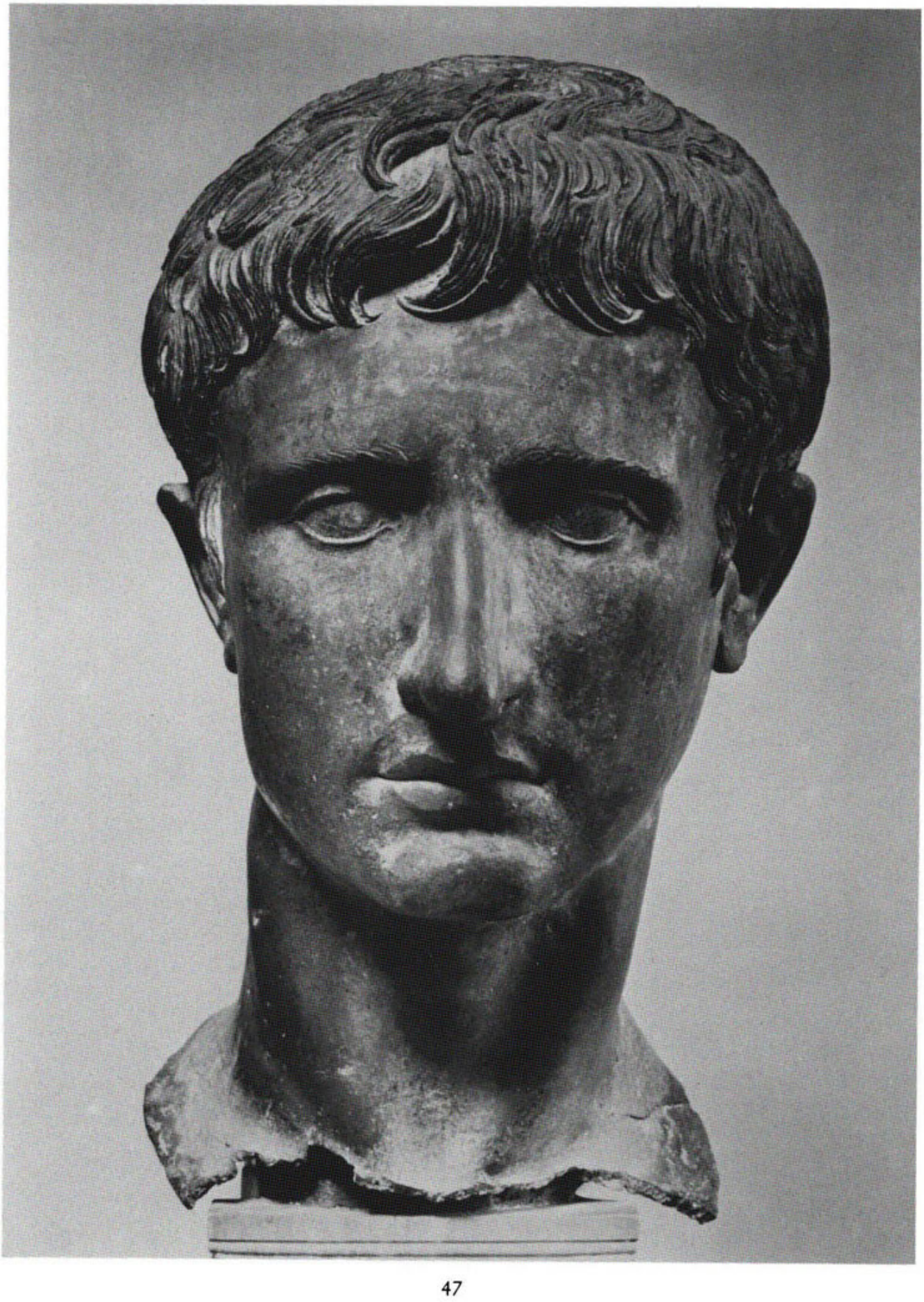
43/44. Büste, ehem. Samos, aus Tigani (verschollen)



45. Kopf, London, BM 1879

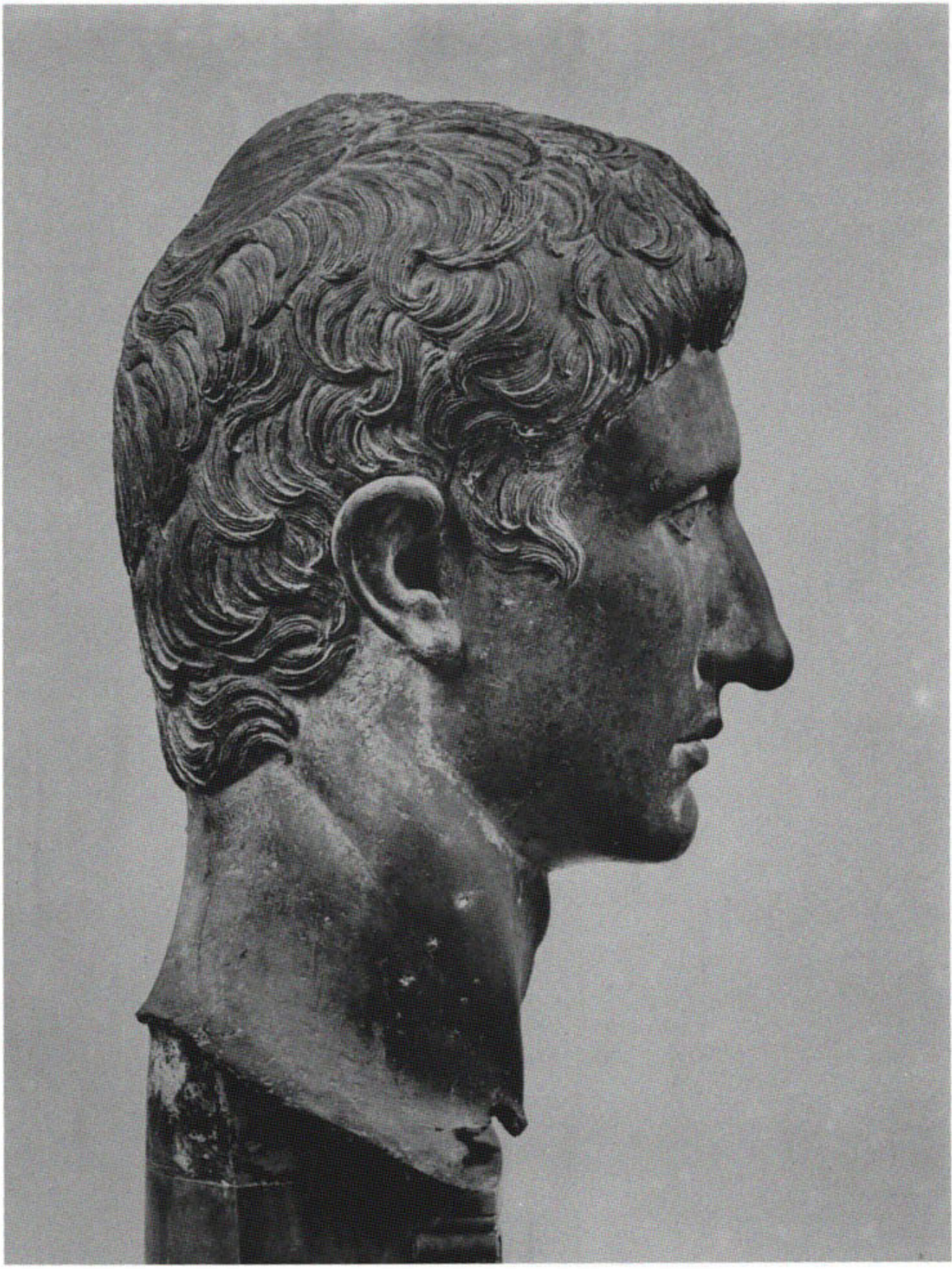


46. Kameo des Lotharkreuzes, Aachen, Domschatz

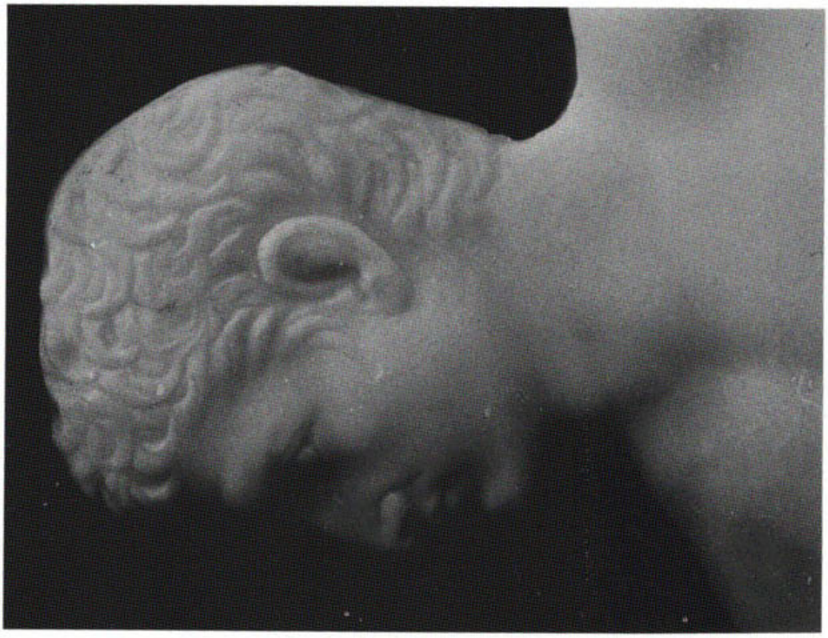


47

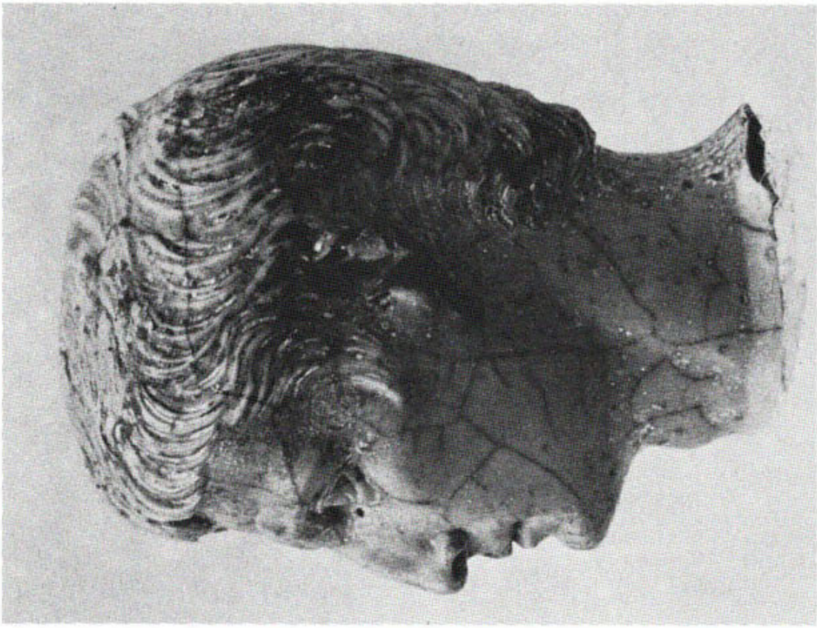
47/48. Br.-Kopf, Vatican, Bibliothek



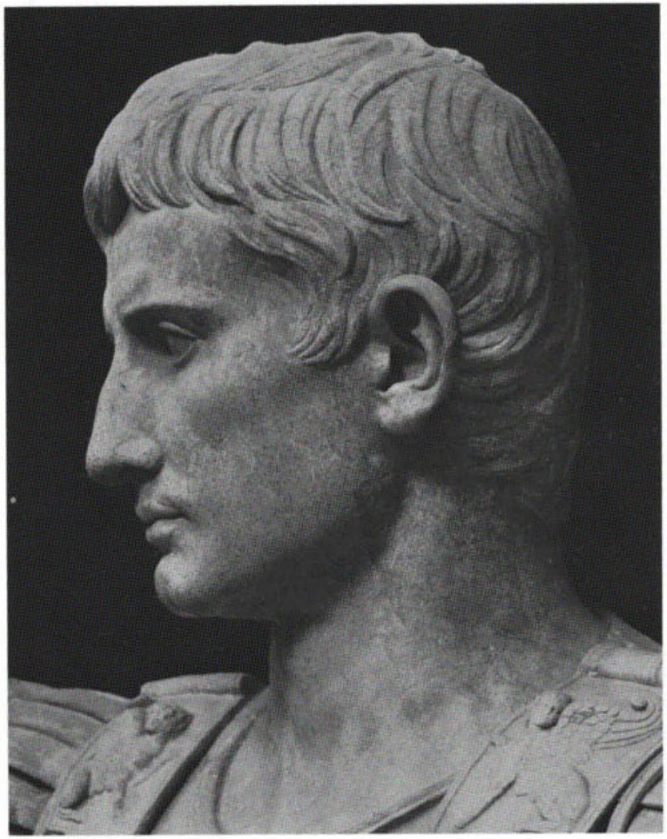
48



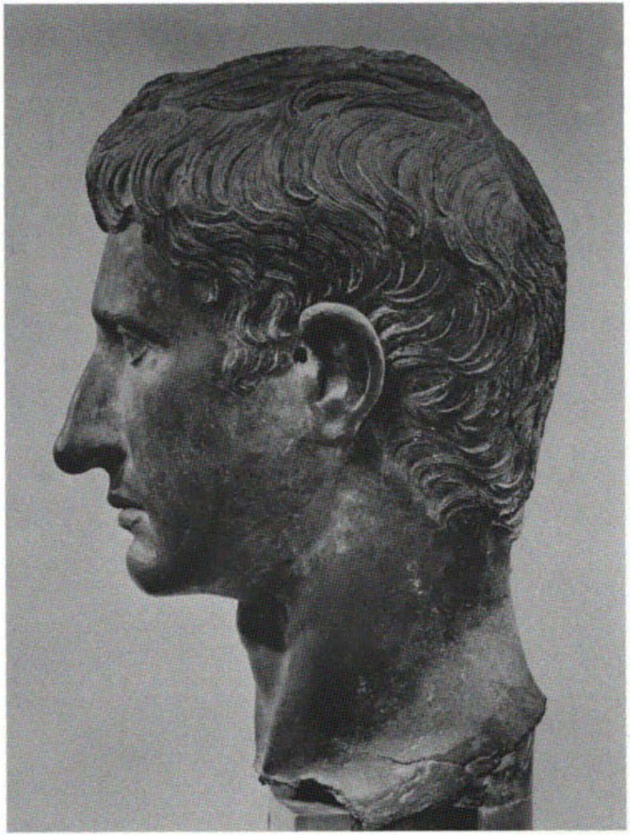
49. Gemma Augustea, Wien, Kunsthist. Museum (Detail)



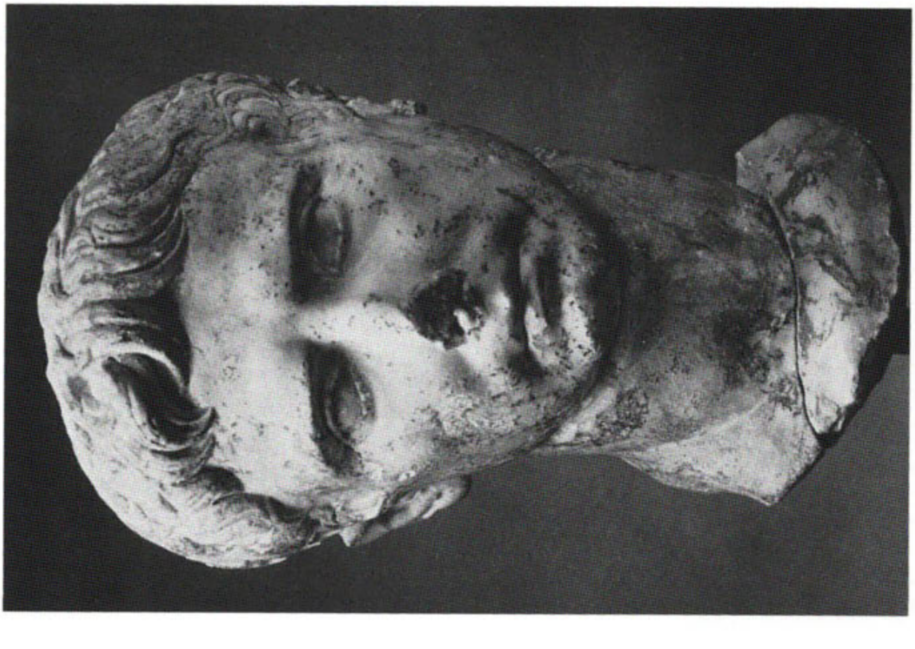
50. Glasköpfchen wie Abb. 38



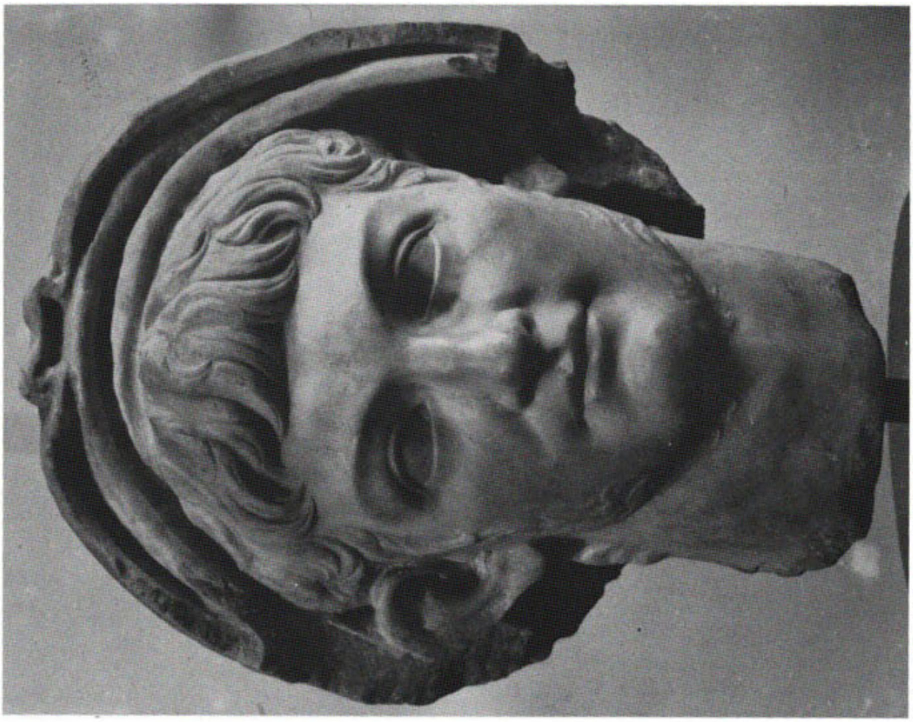
51. Statue wie Abb. 35 (Kopf)



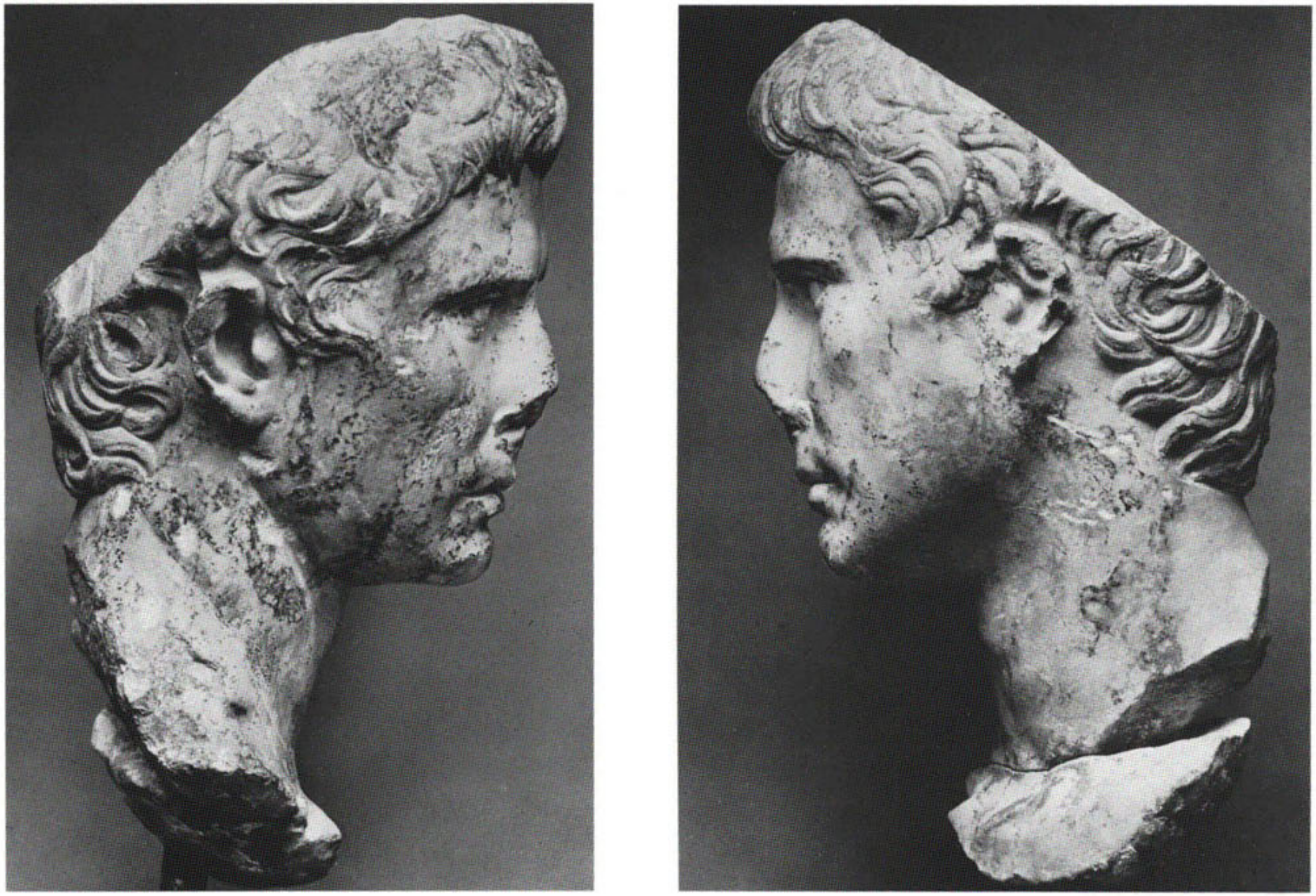
52. Br.-Kopf wie Abb. 47/48



53. Kopf, Rom, Kons.-Pal. Orti Mecenati 7



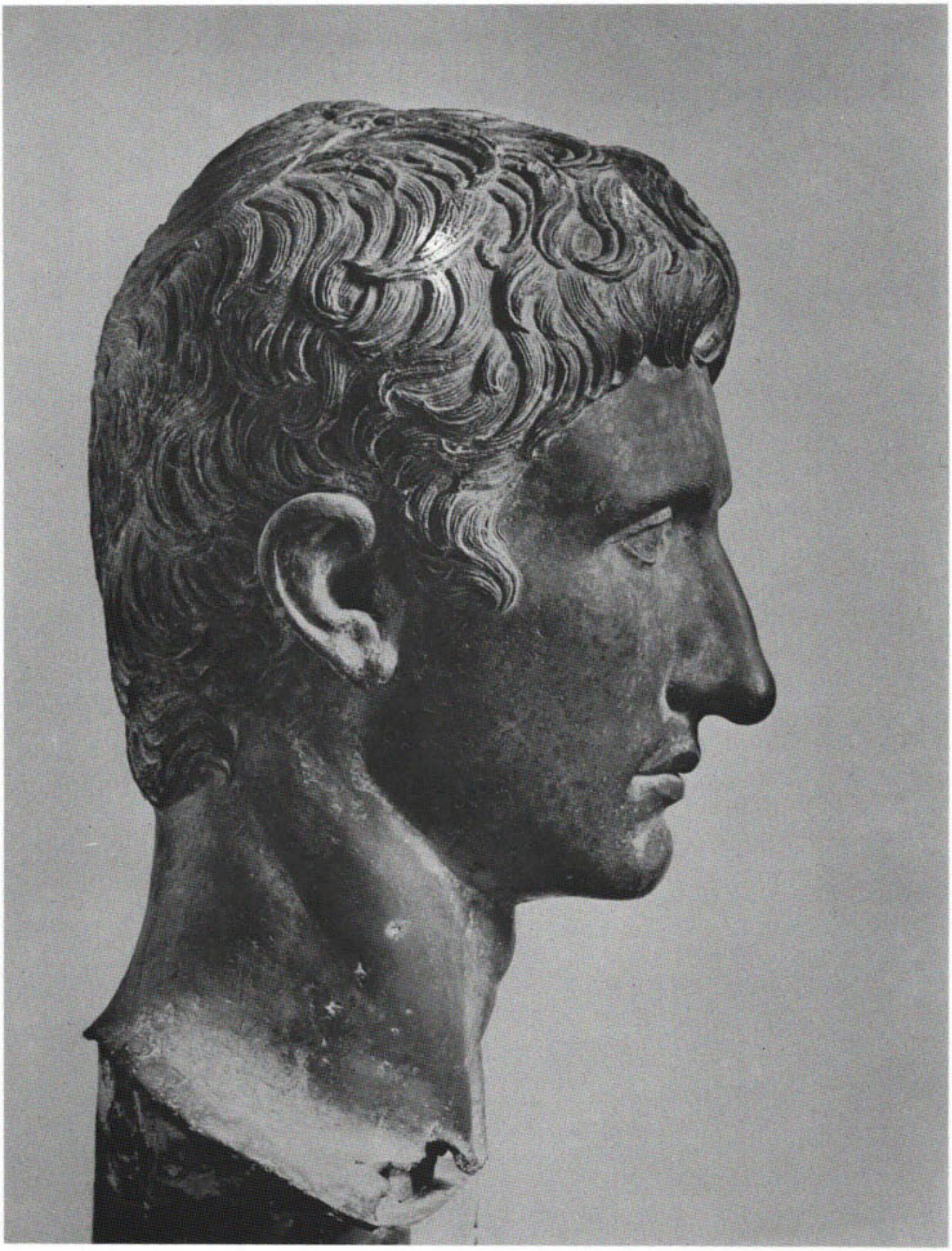
54. Kopf, Korinth, Museum (Germanicus)



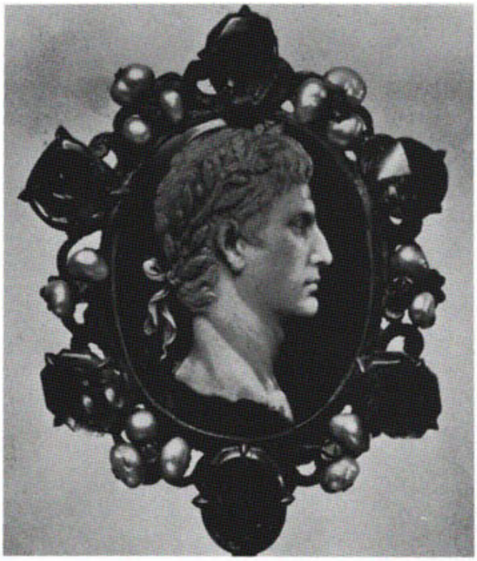
55

56

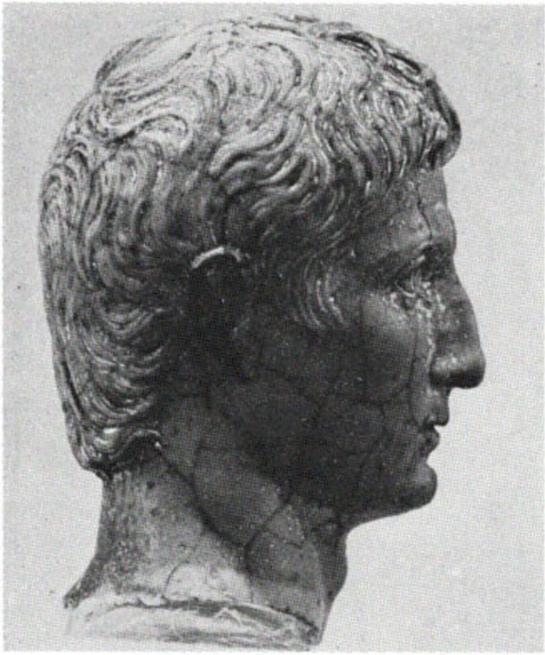
55/56. Kopf wie Abb. 53



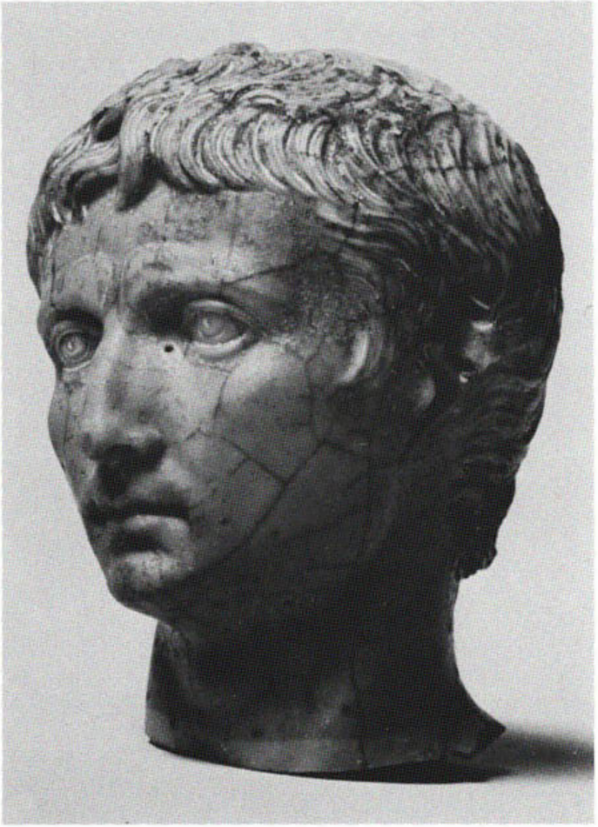
57. Br.-Kopf wie Abb. 47/48/52



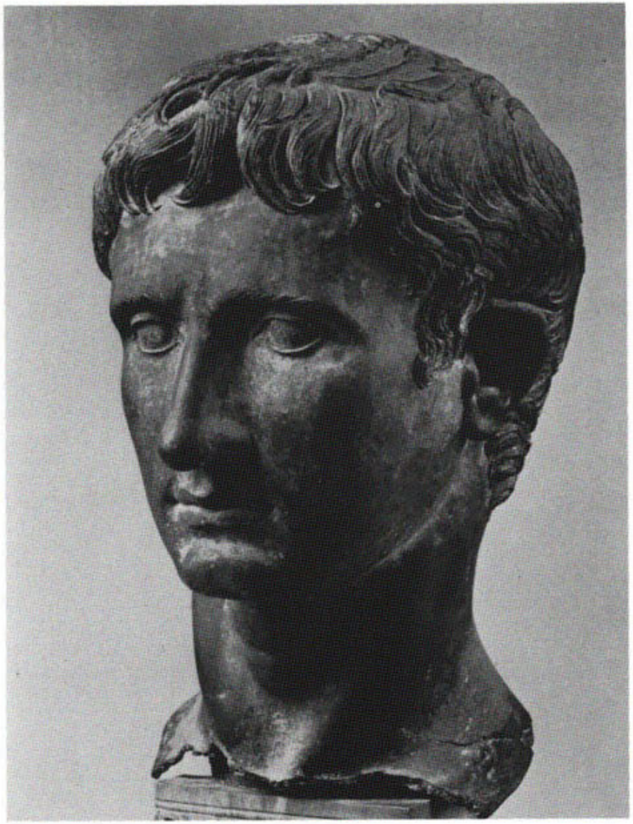
58. Kameo aus St. Denis, Paris, Bibl. Nat.



59. Glasköpfchen wie Abb. 38/50



60. Glasköpfchen wie Abb. 38/50/59



61. Br.-Kopf wie Abb. 47/48/52/57

älteren Brüder müssen im tiberischen Stil der 20er Jahre vorgestellt werden, während das Bildnis in Korinth aus der sog. Basilica eine postume Ehrung des Vaters ist.

Für den Ausdruck des Augustus im Konservatorenpalast ist es lehrreich, den Kopf Forbes in Boston[248] (Abb. 23. 29), der in die Typenreihe D gehört, danebenzustellen. Beide vertreten sie jeweils ihren Bildnistypus in einer für die psychologisierende Kunst der Zeit des Kaisers Gaius bezeichnenden Weise. Es ist kein ungebrochen-naiver Hellenismus mehr, der in diesen Porträts den Ausdruck bestimmt, sondern ein tragisch-reflektierender Zug ist eingeflossen, wenn man will ein Sentiment, das in eigenartiger Brechung griechisches Ethos aufleuchten läßt.

Die Geschichte des Prima-Porta-Typus muß noch aufgrund des gesamten Materials geschrieben werden. Hier seien lediglich einige Ausblicke versucht, Wegmarken einer geschichtlichen Entwicklung dieses immer mehr zum Augustusbild schlechthin gewordenen Porträttypus abgesteckt. Einen Überblick über die Gesamtzahl der Repliken und Abwandlungen zu geben, ist nur demjenigen möglich, der sie systematisch gesammelt hat. Die folgenden Bemerkungen basieren auf der Kenntnis von rund 60 rundplastischen Exemplaren; wahrscheinlich müßte man diese Zahl mehr als verdoppeln, um die noch heute nachweisbaren Vertreter des Typus zu erfassen. Davon können außer der Statue von Prima Porta selbst etwa 15[249] den Anspruch erheben, zu Lebzeiten des Kaisers entstanden zu sein, zwei weitere (die Statue von der Via Labicana[250] und der Bronzekopf der Vaticana[251]) sind schon frühtiberisch.

---

[248] s. Anm. 154. — Für die Augustus-Ideologie des Gaius ist durch H. Kyrieleis ein neues Beispiel entdeckt im bekannten Wiener Kameo, den er überzeugend statt auf Augustus und Roma auf Caligula und Roma (Drusilla) gedeutet hat: AA. 1970, 492—498.

[249] Augusteische Beispiele:

1. Togastatue (cap. vel.), Korinth. Niemeyer Taf. 1,1.
2. Br.Bopf aus Meroë, London BM. Rodenwaldt 35 Abb. 19.
3. Kopf aus Ägypten, Berlin R 12. Blümel Taf. 8.
4. Kopf aus Ägypten, Stuttgart Landesmuseum. Sieglin Exp. II 1 B Nr. 118 Taf. 12.
5. Büste aus Ägypten (Arsinoë), Kopenhagen NCGl. 610. V. Poulsen Taf. 47—49.
6. Elfenbeinköpfchen aus Alexandria, New York Metr.Mus. (ehem. Slg. Stroganoff) Richter Nr. 20 (Abb. seitenverkehrt).
7. Kopf New York MetrMus. Inv.Nr. 08.258.47. Richter Nr. 17.
8. Kopf Samos, Vathy Mus. unpubl.
9. Kopf (cap. vel.) Chiusi, BdA. 1934, 408ff. Abb. 1—4.6.
10. Kopf aus Centuripe, Syrakus Mus. Bonacasa Nr. 37 Taf. 17.
11. Kopf aus Tarent, Genf Mus. Montini 42 m. Abb. — MonPiot. 27, 1924, 90. — Lauter a. O. 161 Anm. 318.
12. Büste (cap. vel.) ehem. Samos, Tigani (Neg. Inst. Athen Samos 910/11).
13. Kopf London MB. 1879. Cat. Sculpt. Taf. 15.
14. Kopf Cagliari Mus. Taramelli, Guida (1924) Nr. 73 Taf. 43, 72.
15. Glasköpfchen Köln. RGMus. Kölner Jb. f. Vor- u. Frühgesch. 8, 1965/66, 7ff. Taf. 1—5.

Auffallend ist die verhältnismäßig große Anzahl zeitgenössischer Bildnisse aus Ägypten; s. dazu H. Jucker, oben S. (3)ff., (13)ff.

[250] s. Anm. 205. [251] s. Anm. 240.

Von besonderem Interesse ist die Büste aus Arsinoë in Kopenhagen, da sie mit je einer der Livia[252] und des Tiberius[253] zusammen gefunden wurde, die letztere im anläßlich der Adoption vom Jahre 4 n. Chr. neugeschaffenen Typus, so daß sich eine Datierung der ganzen Gruppe nach diesem Datum, aber sehr wahrscheinlich noch vor dem Tode des Augustus anbietet. Wäre doch sonst wohl die Tiberiusbüste nicht so auffallend in ihren absoluten Maßen verkleinert abgestuft worden (0,47 gegen 0,55 des Augustus; 0,34 Livia). Der Stil stellt den Höhepunkt des kühl distanzierten höfischen Klassizismus der augusteischen Zeit dar. Die Qualität ist wie die der beiden übrigen Porträts der Gruppe, insbesondere der Livia, hervorragend[254]. Die Haare gehen auffallend weit in den Nacken herab, legen sich gleichsam um ihn. In der plastischen Unterarbeitung der mittleren Stirnlocken stellt sich die Fayumbüste zusammen mit dem Kopf aus Centuripe am engsten zur Statue von Prima Porta. Man wird diesen Zug für das Original der Statue *signis receptis* voraussetzen können.

Bei der Beurteilung des bedeutenden Kopfes aus Centuripe darf man sich nicht durch die verbreiteten weichen Aufnahmen täuschen lassen und ihn zu spät, etwa gar claudisch, datieren wollen. Gewiß ist hier von einem Griechen[255] aus Sizilien noch einmal die ganze Skala der späthellenistischen Marmorkunst zur Geltung gebracht; dennoch dürfte das Werk nicht später entstanden sein als die Statue von Prima Porta selbst. Wahrscheinlich ist der Kopf auch früher als die beiden 'Kronprinzen' Germanicus und Drusus II[256] des gleichen Fundplatzes, obwohl es nicht ausgeschlossen ist, daß die Gruppe, zu der dann noch ein Tiberius ergänzt werden könnte, eine homogene Weihung gebildet hat. Ob diese nun in den letzten Jahren der Herrschaft des Augustus oder den ersten derjenigen des Tiberius aufgestellt wurde, wird man vom Stil her kaum entscheiden können[257].

Abweichend von den soeben besprochenen Köpfen und doch noch augusteisch ist in seiner kubischen knappen Form der Kopf in London BM 1879. Das Haar liegt auch über der Stirn flach am Schädel an, ist vorwiegend 'graphisch' strukturiert, ähnlich wie das der Togastatuen von der Via Labicana und in Korinth oder des Kopfes aus Tarent in Genf. Der Londoner Kopf ist auf der Rückseite vernachlässigt, hat aber sonst die Qualität des betont kühlen augusteischen Klassizismus und neigt auf seine klar stadtrömische Weise in der Grundauffassung zur Büste aus Arsinoë. Anschließen ließe sich hier noch der recht qualitätvolle Kopf in Cagliari[257a], der aber die Tendenz zur Verknappung und Verdünnung der Haarkappe noch weiter treibt als London BM 1879 und vielleicht doch schon frühtiberisch ist.

---

[252] V. Poulsen 65 Nr. 34 Taf. 52—54.

[253] V. Poulsen 82 Nr. 45 Taf. 76—77.

[254] Der Tiberius fällt in der Arbeit etwas ab.

[255] Anders Gross 162 Anm. 62, der glaubt, der Kopf sei aus Carrara-Marmor gearbeitet. Bonacasa 35 zu Nr. 37 beschreibt jedoch den Marmor ausdrücklich als großkristallinisch, durchsichtig und in der Oberfläche stark poliert, wodurch ein Wiederschein wie von Alabaster herrühre.

[256] Bonacasa Nr. 46.47 Taf. 21.

[257] Daß die Kronprinzen bereits zu Lebzeiten des Augustus in Statuenweihungen zusammen vorkamen, ist bezeugt: vgl. den Bogen von Pavia, CIL 6416, Dessau ILS 107, und die Gruppe aus Medina Sidonia in Spanien, A. Garcia y Bellido, Los retratos de Livia, Drusus Minor y Germanicus de Medina Sidonia, Mél. Piganiol I (Paris 1966) 481—494 Abb. 3—6, zusammen mit Livia in Nodusfrisur.

Von besonders eindrucksvoller Schönheit ist der Kopf in Chiusi. Seine glatten, aber nicht leblosen Flächen haben den Charakter von monumentaler Tonmodellierung oder rufen toreutische Formen in Erinnerung, wie sie auch beim Tellusrelief der Ara Pacis empfunden worden sind[258]. In den flach anliegenden Stirnlocken steht er der Statue von der Via Labicana nahe. Er wird dennoch eher hoch- als spätaugusteisch sein. Ein östliches, wenngleich sehr 'römisches' Gegenstück hatte er in der verschollenen Büste vom Kastro Tigani in Samos (Abb. 43/44). Auch dieser Kopf, mit der auffallend flach hinter dem Ohr anliegenden Toga, dürfte noch hochaugusteisch sein. Sollte er mit dem gleichfalls verschollenen Liviakopf zu einer Weihung gehört haben[259], ergäbe sich ein weiteres Argument für einen verhältnismäßig frühen Zeitansatz.

Als tiberisch dürfen 15 Köpfe[260] gelten, alle ohne Eichenkranz. Von den Bildnissen mit Corona Civica — etwa 14 Exemplare[261] sind zu nennen —

[257a] s. Anm. 249 Nr. 14.

[258] Vgl. G. Kaschnitz von Weinberg, Zwischen Republik und Kaiserzeit (rde 137 Hamburg 1961) 67.86f.

[259] Vgl. Bartels 34f. m. Anm. 122. — Liviakopf: F. W. Goethert, in: FS. A. Rumpf (Krefeld 1952) 99 Taf. 21,2.3. — S. Stucchi, Gruppo bronzeo di Cartoceto. Gli elementi al museo di Ancona, BdA. 45, 1960, 12 Abb. 20. Zur samischen Büste vgl. jetzt: B. Freyer-Schauenburg a. O. (s. Anm. 167) 1—8 Taf. 1—2.

[260] Tiberische Köpfe des Prima-Porta-Typus:

1. Kopf aus Velletri (auf nicht zugehöriger Togastatue) Paris Louvre, Cat. somm. 1212. — Bernoulli 36,53. Encycl. Phot. de l'Art 'TELL' III (Paris 1938) 274 A.A.
2. Kopf (cap. vel.) Tarent Mus. C. Belli, Il Tesoro di Taras (Mailand-Rom 1971) 30.102 m. Abb.
3. Kopf New York MetrMus. Inv. 21.88.94. Richter Nr. 16 m. Abb.
4. Kopf Baltimore (aus Ägypten). Walters Art Gallery Inv. 23.21. Handbook of MusColl. (1936) Abb. 39 (Hinweis G. Grimm).
5. Kol.-Kopf Leptis Magna. AfrIt. 8, 1940, 43ff. Abb. 26f.
6. Kol.-Kopf a. Veji, Vatican, Chiaram. 401. Vat. Cat. I 574 Taf. 60 (zus. mit Tiberiuskopf Nr. 399 gef.).
7. Kopf aus Italica, Sevilla. García y Bellido Nr. 8 Taf. 9. MM. 12, 1971 Taf. 36—38.
8. Kopf München Glypt. Nr. 318. Furtwängler—Wolters, Beschr. (1910) 344f. Nr. 318.
9. Kopf Wien Kunsthist. Mus. Nr. 60. E. v. Sacken, Sculpturen (1873) Taf. 21 rechts.
10. Kopf Kunsthdl. Schweiz. Münzen u. Medaillen Auktion XXII (Basel 1961) 17f. Nr. 23 Taf. 9.
11. Kopf aus Chiragan, Toulouse, Mus. Espérandieu II Nr. 955 m. Abb.
12. Kol. Kopf aus Myra, Antalya Mus. Vermeule 175 Abb. 107. S. 382 Nr. 24. — Inan—Rosenbaum a. O. Taf. 4,2.3.
13. Kopf in Side, Mus. Inan—Rosenbaum a. O. Taf. 5,1—3.
14. Büste Madrid Prado 119. — E. Blanco a. O. Taf. 55.
15. Türkiskopf Florenz Uffizien. JdI. 40, 1925, 13—15 Abb. 6f. Taf. 4 (R. Delbrueck) — antik?

[261] Köpfe mit Corona Civica:

1. Büste Toulouse, Mus. E 948. Photo Marburg 32638. Espérandieu II 648.

könnten Toulouse, München und Barcelona allenfalls noch tiberisch sein, der Rest ist sicherlich frühclaudisch, geht mit den entsprechenden postumen Tiberiusporträts vor allem der Sitzbilder aus Veji[262] und Caere[263] stilistisch zusammen.

Die seit Tiberius' Regierungsantritt immer mehr zunehmende Verhärtung des spätaugusteischen Stils zeigt sich in sehr charakteristischer Weise am Kolossalkopf der Gruppe beim Augustus- und Romatempel in Leptis Magna. Ein weiterer Kolossalkopf kann angeschlossen werden: derjenige aus Veji im Vatican, Chiaramonti 401. Von hier her stellt sich der Vergleich mit dem fast brutalen Kopf in Tindari[264] ein, der ohne die Geschichte des Typus Prima Porta nicht denkbar wäre, obgleich er in seiner Stirnhaaranordnung dem Typus C folgt.

Bezeichnend für tiberischen Härtestil im physiognomischen Ausdruck, vor allem des Mundes, ist ferner der Kopf aus Velletri auf nicht zugehöriger Togastatue im Louvre MA 1212, in der Ausführung griechischer ein Velatuskopf im Museum von Tarent[265]. Außerordentlich karg, hart und knapp gearbeitet ist ein Kopf aus Italica in Sevilla, dagegen ein anderer aus Chiragan (Martres Tolosanes)[266] in Toulouse (Abb. 37) ausdrucksmäßig sehr

2. Büste München, Glyptothek (ehem. Slg. Bevilacqua). Weickert Taf. 25. Kähler Taf. 86,2.
3. Kopf (fr.) Barcelona, Mus. Marés. Jucker, SchwMBl. 13/14, 1964, 84 Abb. 3. — AEArq. 34, 1961, 193 Nr. 5 Abb. 15a–b.
4. Büste Saintes, Mus. Espérandieu II 1363.
5. Kopf Vienne, Mus. Espérandieu III 2615. H. Schoppa, Kunst d. Römerzeit in Gallien, Germanien und Britannien (München/Berlin 1957) Taf. 18. Benoit, RA. 39, 1952, 43 Abb. 7.
6. Kopf Paris, Louvre, Cat. somm. 1247. Bernoulli 37,54 (Panzerbüste modern, Gesicht sehr geputzt).
7. Kol. Kopf Paris, Louvre, Cat. somm. 1246. Bernoulli 37,55. RS II 581,4 (Torso d. Sitzstatue nicht zugehörig).
8. Kopf Florenz, Mus. arch. 14. BullCom. 46, 1920, 172 Abb. 3.
9. Kopf Mantua. A. Levi Taf. 63,1. Bernoulli 35,45.
10. Kopf Vicenza. RM. 65, 1958 Taf. 42,2.
11. Kopf d. Ste. in Zadar, vgl. Anm. 268 Nr. 9.
12. Kopf Ephesus, aus Basilica a. Staatsmarkt. Anz. Wien 1966, 11 Taf. 1.
13. Kopf d. Sitzstatue aus Leptis Magna (fast ganz zerstört). Niemeyer Taf. 30.
14. Kopf München, Glypt. 350 A (ehem. mit nicht zugeh. Heroenstatue verbunden); Linkswendung! Furter-Wolters Nr. 350.

Der Kopf *capite velato* aus Kyme i. Mus. Istanbul (Inan—Rosenbaum a. O. Taf. 1) hatte wohl Bronzestrahlen, aber keinen Bronzekranz.

[262] Vatican, Chiar. 400. Amelung, Vat. Kat. I 572 Taf. 60. — Auch wenn, wie L. Polacco, Il Volto di Tiberio (Rom 1955) erneut betont, Kopf und Körper nicht zusammengehören, stammt der Kopf typologisch von einer Sitzstatue. Die Datierung in die Zeit Caligulas, wennschon von Polacco durch Vergleich mit der gewiß falschen Büste in Ny Carlsberg-Glyptotek gewonnen, ist nicht ausgeschlossen.

[263] A. Giuliano, Catalogo dei Ritratti Romani del Museo Profano Lateranense (Città del Vaticano 1957) Nr. 35 Taf. 21f. 24.

[264] s. oben Anm. 135. [265] s. Anm. 260 Nr. 2.

[266] s. Anm. 260 Nr. 10: Schoppa, Die Kunst d. Römerzeit in Gallien, Germanien u. Britannien (München-Berlin 1957) Abb. 19. — Nicht bei F. Braemer, Bull. de la Soc. nat. des antiquaires de France 1952/53, 143ff. aufgeführt.

belebt durch betontes Einfügen von Alterszügen. Hier scheint keltischer Realismus und erstarrte hellenistische Formtradition eine merkwürdige Verbindung eingegangen. Auffallend und eindrucksvoll sind die großen Augen. Die bewegte Haarbildung ließe auch claudische Entstehung möglich erscheinen. Die betonten Einziehungen um die Mundwinkel haben ihr Gegenstück im Kameo des Grünen Gewölbes in Dresden und in dem von SCHWEITZER[267] schon danebengestellten Stein in der Nationalbibliothek Paris. Der kolossale Kopf aus Myra im Museum von Antalya scheint dagegen in seiner knappen Haaranlage eher tiberisch als claudisch zu sein.

Von den erhaltenen Augustusstatuen[268] mit unserem Porträttypus sind, abgesehen von derjenigen aus Prima Porta und der Togastatue in Korinth, einschließlich der Sitzbildstatuen fast alle tiberisch oder frühclaudisch. Bemerkenswert ist dabei, daß alle Statuen im 'Idealkostüm' ganz offensichtlich nachaugusteisch sind. Ich möchte auch die Hüftmantelstatue aus dem Theater von Arles[269] und den Kopf von der Demeter-Terrasse in Pergamon[270], beides eminent griechische Werke, dazu zählen. Sie sind am ehesten in den Jahren der Caligula-Herrschaft geschaffen, können aber auch noch aus der Frühzeit des Claudius stammen. Man darf sie nicht mit stadtrömischen Werken vergleichen, die in dieser Zeit in der Regel mehr Pathos zeigen. Die Einsatzbüste Pergamon gehört gewiß nicht zu einer Statue im Diomedes-Typus wie diejenige aus Otricoli im Vatikan[271], sondern nach der Art der Wendung des Kopfes zum Typus der Bronzestatue aus Herculaneum, die GOETHERT als erster richtig in claudische Zeit datiert hat[272] und die den 'neuhellenistischen' Stil in einer sehr interessanten 'italischen' Brechung wiedergibt, für die man auf mittelitalisch-etruskische Großterrakotten des echten Hellenismus zurückweisen könnte[273]. Davon unterscheidet sich die klare plastische Form des pergamenischen Kopfes und die der Statue in Arles, deren griechischen Charakter zuletzt NIEMEYER[274] richtig empfunden, nur m. E. für die Datierung nicht zutreffend ausgewertet hat.

---

[267] Zur Kunst der Antike II (Tübingen 1963) Taf. 59—61; 62,2.

[268] Statuen:

1. Panzerstatue v. Prima Porta. KÄHLER Taf. 117; spätaug.
2. Togatus Korinth. NIEMEYER Taf. 1,1; spätaug.
3. Togatus v. der Via Labicana. KÄHLER Taf. 116; frühtib.
4. Hüftmantel-St^{e} aus Theater Arles. NIEMEYER Taf. 23; claud.
5. Hüftmantel-St^{e} Vatican, Croce Greca Nr. 559, ehem. Pal. Verospi. LIPPOLD, Vat. Kat. III 1,154 Taf. 55; claud.
6. Br. Hüftmantel-St^{e} (m. Schulterbausch) a. Herculaneum. NIEMEYER Taf. 27; claud.
7. Hüftmantel-St^{e} (ohne Schulterbausch) Thessaloniki. NIEMEYER Taf. 24,3; claud.
8. 'Diomedes'-St^{e} a. Otricoli, Vatican, Croce Greca 565. NIEMEYER Taf. 36; caligul.
9. Mantel-St^{e} (Jupiter) Zadar. NIEMEYER Taf. 35,1; claud.
10. Mantel-St^{e} (Jupiter) v. Olympia (Metroon). NIEMEYER Taf. 32; claud.
11. Sitz-St^{e} a. Minturnae (*cap. vel.*). NIEMEYER Taf. 29,1; claud.
12. Sitz-St^{e} a. Cumae, Leningrad. BERNOULLI 44,93. KIESERITZKY, Cat. Ermitage (1901) 95 Nr. 193. MONTINI 77 m. Abb.; tib.
13. Sitz-St^{e} a. Bovillae, Rom. Mus. Torl. 164. P. E. VISCONTI, Cat. Roma (1883) 86 Nr. 164. MONTINI 76; tib.
14. Sitz-St^{e} Leptis Magna, Tripolis Mus., NIEMEYER Taf. 30; claud.

[269] ESPÉRANDIEU XI Nr. 7809. — MONTINI 58ff. m. Abb. — F. BENOIT, La Statue d'Auguste du Musée d'Arles, MonPiot. 36, 1938, 67ff. Taf. 4. — NIEMEYER 101 Nr. 71 Taf. 23; vgl. jetzt K. FITTSCHEN, in seiner Rezension, BJb. 170, 1970, 550 im Sinn postumer Entstehung.

[270] Istanbul, Mus. — AM 35, 1910, 500f. Taf. 1.2. — KÄHLER Taf. 87,1. — INAN—ROSENBAUM a. O. 57f. Nr. 4 Taf. 3,1—3 (frühe Datierung). Vgl. jetzt K. FITTSCHEN, GGA. 225, 1973, 51, der an „Typenklitterung" denkt, was unwahrscheinlich ist. Der 'hellenistische' Zug rührt vom Bewegungsmotiv der zugrundeliegenden Idealstatue und von der unter Claudius auch im Osten zu beobachtenden neohellenistischen Stilwelle her, die dort jedoch an eine fast kontinuierliche Tradition anknüpft und deshalb in einer spezifisch griechischen Spielart erscheint.

Ein Wort ist noch notwendig zur Diomedes-Statue aus Otricoli. Wie hier nicht näher dargelegt werden kann, halten wir die Frühdatierung von BALTY[275] für den Knaben-Togatus Vatikan Candelabri IV 93 nicht für richtig. Er ist auch nicht claudisch, wie GOETHERT[276] wollte, sondern tiberisch. Damit entfällt seine Benennung als Claudius im Knabenalter. Die 'Gruppe' von Statuen aus der Basilica ist keineswegs einheitlich in ihrer Entstehung[277]. So entfällt auch der Zwang, die vom Stil her ohnedies unmögliche Frühdatierung (2 v. Chr.!) für die im Diomedes-Schema gegebene Augustus-Statue aufrecht zu erhalten. Die verflüssigte Haarbehandlung, der 'unaugustische' Gesichtsausdruck weisen darauf hin, daß der alte Spitzname der Statue 'Caligula' etwas Richtiges bezeichnete, eben die Zeit der Entstehung der Statue. Selbstverständlich ist sie ein Porträt des Augustus.

---

[271] So HEPDING, AM a. O. — Statue aus Otricoli: Rom, Vatikan, Croce Greca Nr. 565. — LIPPOLD, Vat. Kat. III 1,162. — MONTINI 79 m. Abb. — HELBIG I⁴ Nr. 19 (m. Lit.). — NIEMEYER Nr. 100 Taf. 36.

[272] F. W. GOETHERT, Zur Kunst der römischen Republik (Berlin 1931) 50; vgl. oben Anm. 143a.

[273] Vgl. etwa A. ANDRÉN, Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples (Skrifter Svenska Institutet Rom; Lund/Lpz. 1940) Taf. 48,151 (aus Cività Castellana) und Taf. 90,322 (aus Arezzo). Der fragmentierte Kopf eines Heros mit Mütze in Tübingen (vgl. O. W. v. VACANO, Italische Antiken, 1971, 59 Nr. 166) wäre hier zu nennen.

[274] a. O. 101f.; s. auch SIMON 15 Anm. 53.

[275] CH. BALTY, Notes d'Iconographie Julio-claudienne I, MonPiot 53, 1963, 95ff. 105f.

[276] Studien zur Kopienforschung, RM. 54, 1939, 193ff.

[277] Der 'spendende' Togatus, den wir oben bereits L. Caesar nannten, ist der Rest einer spätaugusteischen Gruppe, zu der gewiß ein Gaius und eine Livia, wahrscheinlich auch ein Augustus in der Toga gehört haben werden. Gleichzeitig oder nur wenig später, in frühtiberischer Zeit, werden die in den Grabungsdokumenten (C. PIETRANGELI, Lo scavo pontificio di Otricoli, RendPontAcc. 19, 1942/43, 63ff.) genannten Statuen bzw. Köpfe des Tiberius, Drusus II und des Germanicus ('Drusus I') entstanden sein, eine klar tiberische Konstellation. Zu dieser nicht mehr erhaltenen Gruppe hat sehr wahrscheinlich der Knabentogatus, Candelabri IV 93, gehört und ein entsprechender Bruder. H. JUCKER verweist mich brieflich (28. 10. 73) darauf, daß H. v. HEINTZE (HELBIG I⁴ 556) Zweifel an der Zusammengehörigkeit von Kopf und Togastatue geäußert hat. Offenbar sind von zwei erwähnten Knabentogati der bessere Kopf und die besser erhaltene Statue vereinigt worden. Daß eine zweite Statue auf jeden Fall zu ergänzen ist, hat BALTY unter Hinweis auf die beiden Köpfe auf den Panzerstatuen in Tarragona richtig gesehen. Nur können diese nicht Germanicus und Claudius meinen, sondern nur die beiden ältesten Söhne des ersteren: Nero und Drusus Germanici. Schon vom Stil her ist dies zu folgern, ferner aus der Tatsache, daß der Kopf des Togatus Candelabri IV 93 im Fund von Béziers enthalten ist. Dieser ist nicht Tiberius Gemellus, wie BARTELS wollte, sondern eben Drusus III., der in frühtiberischer Zeit, in die die Gruppe von Béziers gehört, 8 bis 10 Jahre alt war. Sein Bruder Nero war etwa 1½ Jahre älter und hat nach Tacitus, Ann. IV 15, offenbar dem Vater sehr ähnlich gesehen. In Tarragona wirken ihre Köpfe nur wenig älter im Ausdruck, sie sind modern in viel zu große nicht zugehörige Panzertorsen eingelassen. Aus dieser Umbenennung wären natürlich die Konsequenzen zu ziehen für einen

Eine verhältnismäßig große Zahl von Augustusbildern des Prima-Porta-Typus hat es also offenbar unter Kaiser Claudius gegeben. Auf die ideologisch-programmatischen Zusammenhänge wurde bereits oben hingewiesen[278]. Außer etwa 11 Köpfen[279] sind es die schon genannten Beispiele mit Corona Civica und die Idealstatuen im Hüftmantel, die Statue aus dem Theater in Arles[280], die Statue ehemals Verospi[281] im Vatikan, mit Schulterbausch die erwähnte bronzene Statue aus Herculaneum (zu der noch die Einsatzbüste aus Pergamon[282] eine zweite derartige erschließen läßt) und der 'Diomedes' aus Otricoli. Als claudisch hat mit Recht Niemeyer auch den sehr hellenistisch locker gearbeiteten Augustus in Thessaloniki[283] erklärt. Ferner scheinen alle Sitzbilder[284] im Jupiterkostüm claudisch zu sein.

In die Frühzeit des Kaisers Claudius gehören sehr wahrscheinlich drei Velati, ein Kopf aus Kyme in Istanbul[285], der, nach den Bohrlöchern zu

---

Teil der übrigen Bildnisse, die Balty zusammengestellt hat. Bereits V. Poulsen, Claudische Prinzen (Baden-B. 1960) 32ff., hatte für den einen der Tarragona-Knaben an Nero Germanici gedacht, sich jedoch dadurch den Weg zu einer Lösung verstellt, daß er im anderen (dem Typus Candelabri-Béziers) Caligula hatte erkennen wollen. Zu ihm führt jedoch von keinem der beiden Knabenporträts ein physiognomisch überzeugender Weg.

[278] s. Anm. 200.

[279] Claudische Köpfe des Prima-Porta-Typus:

1. Kopf (*cap. vel.*) aus Kyme i. Istanbul. Montini 67 m. Abb. Inan—Rosenbaum a. O. Taf. 1.
2. Kopf (*cap. vel.*) i. Como. Montini 63 m. Abb.
3. Kopf (*cap. vel.*) Ancona, Mus. Montini 66 m. Abb. Marconi 149ff. Abb. 1—4.
4. Kopf Tigani-Samos. Kähler Taf. 87,2. Montini 57 m. Abb.
5. Büste London, BM 1877. Cat. Sculpt. III Taf. 15.
6. Kopf a. Veji ehem. Lateran. Giuliano Nr. 13 Taf. 9.
7. Kopf a. Caere ehem. Lateran. Giuliano Nr. 37 Taf. 25.
8. Kopf a. Vallebuona i. Volterra Mus. Guarnacci, AA. 1970, 308 Abb. 44.
9. Kopf (*cap. vel.*) Merida. García y Bellido Nr. 9 Taf. 10.
10. Kopf Istanbul, Mus. a. Antiochia Pisidien. Inan—Rosenbaum a. O. Taf. 6,1.2.
11. Kopf Konya Mus. Inan—Rosenbaum a. O. Taf. 6,3.4 (mit Einfluß von Typus C)

[280] s. Anm. 269.

[281] s. Anm. 268 Nr. 5.

[282] s. Anm. 270. — Ob der vom Untergesicht bis zur Büste ergänzte Kopf im Mus. Cap. Galleria 26 (Stuart Jones Taf. 28) ursprünglich zu seiner Linken gewendet war und zu einem ähnlichen Statuentypus gehörte, ist fraglich. Wahrscheinlich liegt ein normaler Prima-Porta-Porträttypus zugrunde mit Wendung zur Rechten. Soweit nach der Abbildung erkennbar, war die Qualität gut, der Stil eher spätaugusteisch-frühtiberisch als claudisch.

[283] Niemeyer 102f. Nr. 76 (m. Lit.) Taf. 24,3. — A. Rüsch, Das kaiserzeitliche Porträt in Makedonien, JdI. 84, 1969, 68. 131 P 38 Abb. 48f.

[284] s. Anm. 268 Nr. 11—14.

[285] s. die Liste Anm. 279. — Der Kopf aus Kyme könnte noch tiberisch sein.

schließen, den Strahlenkranz des 'Divus' trug, einer in Como, der im Ausdruck sehr dem Augustus des Reliefs in Ravenna gleicht, und der Kopf in Ancona, der gewisse Abschleifungen in dem klassischen Stirnhaarmotiv von Gabel und Zange aufweist; er betont, wenn auch weitaus zurückhaltender als der Kopf aus Martres Tolosanes, das Alter des Dargestellten. Sehr feine Valeurs in der mit Licht modellierenden Oberflächengestaltung des Inkarnats zeichnen diese bedeutende Schöpfung aus. In der gleichen Zeit muß auch der griechisch-heroisch gesteigerte überlebensgroße Kopf vom Kastro Tigani in Samos entstanden sein, der nach Pathos und Proportion am unmittelbarsten an die Cistophoren und den Kopf aus Fondi erinnert und damit an das vermutete Urbild des Typus vom Jahre 27 am nächsten heranführt. Wie manches qualitätvolle Bildnis des Ostens wirkt er stilistisch früher. Das hängt mit der hellenistischen Grundkomponente zusammen, deren Formen sich auf griechischem Boden unmittelbarer und lebendiger bewahren.

Die kolossalen, sehr grob und oberflächlich gearbeiteten Köpfe aus Veji und Caere, ehemals im Lateran, sind gewiß später entstanden. Eigentlich spätclaudisch sind indessen nur der Kopf aus Vallebuona in Volterra und der Velatuskopf aus dem Theater von Merida. Beide haben die untersetzte Gedrungenheit des Kopfes der Statue aus dem Theater von Arles, aber ins Klotzige vergröbert. Auch der Augustus von Vallebuona stammt von einer Theater-Statue, für welche die vereinfachten 'kolossalen' Formen offenbar wegen der 'Fernwirkung' gefordert waren.

Ebenfalls hier, und nicht in die Zeit Hadrians[285a], ist wahrscheinlich die 'Fassade' eines kolossalen Kopfes aus Athribis, einst wohl Teil einer Sitzstatue, im Museum von Alexandria einzuordnen. Der Kopf ist entgegen der üblichen Richtung leicht zu seiner Linken gewandt. Seine auf Unteransicht berechneten riesigen Augen, die ebenfalls auf Fernsicht bezogene Trennung der Lippen, dazu die gesamte fast spätantike Verfremdung des physiognomischen Ausdrucks, besonders im Bereich der Protuberanzen, alles das geht im wesentlichen zu Lasten des kolossalen Formats. Die eigenartig kantige Haarwiedergabe entspricht im Sinn des Zeitstils dem Kopf von Vallebuona. Im Vergleich mit diesem wird auch deutlich, daß das Pathos des Kolosses von Athribis östlichen Ursprungs ist. Als westliches Gegenstück kann in mancher Hinsicht der Velatus Merida dienen. Sehr wahrscheinlich ist übrigens auch das Kopfvorderteil aus Athribis als 'Velatus' zu ergänzen, würde also zu einer Statue vom Typus etwa des Augustus von Minturnae oder des Tiberius aus Caere (NIEMEYER Taf. 29,1.3) gehört haben.

[285a] So N. BONACASA, Ritratto colossale di Augusto del Museo Greco-Romano di Alessandria, RM. 79, 1972, 221—234. Der kolossale Hadrian aus Athribis ist in seiner Grundstruktur und in der Marmorarbeit so verschieden vom Augustuskopf, daß sich gerade die Annahme einer Entstehung zu gleicher Zeit verbietet. Dagegen ist der Zusammenhang mit dem Augustus von Ancona nach unserer Meinung richtig gesehen, nur würden wir diesen claudisch und nicht hadrianisch einordnen. Der Kopf Broomfield Hills, Cranbrook Academy (a. O. 230 Taf. 108,1.2) ist nicht antik und daher von der örtlichen Museumsleitung zurückgezogen worden (Mitteilung G. GRIMM).

Bereits in die Herrschaftszeit des Nero könnte man mit guten Gründen einen Kopf in New York[286] setzen. Das 'hellenistisch' aufgeschwemmte Gesicht und die mit großer Meisterschaft des Meißels gearbeitete voluminöse Haarkappe gehen über die Sprache der eigentlich claudischen Zeit hinaus. Das großartige Relieffragment in Adolphseck[287] ist sehr viel wärmer im Inkarnat gearbeitet, gibt aber nicht Nero wieder, während das Kopffragment im Odeion von Vienne[288] die kühleren Formen des neronischen Hofstils spiegelt[289]. Der überlebensgroße Kopf aus Ariccia in Boston[290] könnte in der Tat, wie Vermeule ansprechend vermutet hat, unter Hadrian geschaffen sein. Der Typus Prima Porta ist trotz der idealisierend bewegten Locken klar zu erkennen. In diesem Kopf ist Augustus von Apollonbildern des Praxitelischen Kreises her göttlich gedeutet, ohne das Heroenbild des Antinoos scheint es in seinem Gesamtausdruck kaum verständlich zu sein.

Die Gattung der geschnittenen Steine[291], erhabener und vertieft geschnittener, ist jedoch geeignet, die Hauptlinien des Augustusbildnisses wie mit einem Brennglas zusammenzufassen. Einer endgültigen Behandlung kann und soll auch in diesem Punkte nicht vorgegriffen werden. Zunächst sei festgehalten, daß die gesamte Gattung einschließlich der rundplastischen Miniaturporträts aus preziosem Material, darunter auch Elfenbein, nicht der öffentlichen Staatsrepräsentation[292] diente. Sie hatte zwar im hohen Grade höfischen Charakter, blieb aber esoterisch auf eben den Hof, die kaiserliche Familie und entsprechende Kreise um den Princeps beschränkt. Diese Kunstwerke sind jedoch durchaus Dokumente des Selbstverständnisses, der Selbstinterpretation der eigenen Aufgabe und der Stellung der eigenen Person sowie der Dynastie im Rahmen dieser Aufgabe. Daß dabei der dynastische Gedanke so im Vordergrund steht, geht auf den ersten

---

[286] Metr. Mus. Inv. Nr. 07.286.115. — Richter Nr. 18 m. Abb.

[287] v. Heintze Nr. 27 Taf. 46f. — K. Fittschen hatte bereits mit Recht (GGA 225, 1973, 56) die Identifizierung mit Nero bezweifelt. U. W. Hiesinger, The Portraits of Nero, AJA. 79, 1975, 117 Anm. 26, hat nun gesehen, daß der Dargestellte mit dem Velatus in Korinth, nach unserer Meinung Germanicus, identisch ist. Ein historisches Relief der Zeit Caligulas dürfte im Fragment Adolphseck bezeugt sein.

[288] Vgl. H. Jucker, SMBl. 13/14, 1964, 86 Abb. 6.

[289] Die Statue aus Gabii im Louvre MA 1221, Edition TEL III 283, Niemeyer Nr. 81 Taf. 26,2, deren Kopf stark ergänzt ist, stellt ebenfalls nicht Nero, sondern wie H. Jucker erkannt hat (mdl. Mitteilung), Nero Germanici dar. Eine weit bessere Replik befindet sich jetzt in der Sammlung Paul Getty in Malibu, Catalogue of the Ancient Art in the J. Paul Getty Museum (1973), 27 Nr. 57 mit Abb. (dort fälschlich als Caligula bezeichnet).

[290] Museum of Fine Arts Inv. Nr. 99.344. — L. D. Caskey, Catalogue of Greek and Roman Sculpture (Cambridge, Mas. 1925) Nr. 109 S. 191ff. m. Abb. — W. Technau, Kunst der Römer (Berlin 1940) 116 Abb. 89. — C. C. Vermeule, Greek, Etruscan and Roman Art. The Classical Coll. (Boston 1963) 219. 241. Nr. 215b.

[291] Vgl. in diesem Band H. Möbius, Zweck und Typen der römischen Kaiser-Kameen, passim.

[292] Anders, aber gewiß unzutreffend akzentuiert: Gerda Bruns, Römische Staatskameen, 104. BWPr. 1944 (Berlin 1948), vgl. dazu die nachgelassene Rezension von H. Fuhrmann (verkürzt hrsg. von H. Jucker in: SMBl. 17, 1967, 58—63). — H. Möbius, Alexandria und Rom (Abh. Münch. NF. 59, 1964) 14 denkt mit Recht an 'Schatzkammern' der Kaiser und solche in Heiligtümern.

Princeps und seine Familienpolitik zurück, die bekanntlich wenig glücklich gewesen ist sowohl im subjektiven als auch im objektiv-schicksalhaften Sinne. Wenn wir die ausgesuchtesten und künstlerisch vollendetsten Schöpfungen unter diesen Gebilden einer preziösen Hofkunst finden, so können wir vielleicht in ihnen am unverhülltesten Niveau und Absicht dieser Selbstdarstellung wahrnehmen. Daß der Blick in den geheimsten Bezirk dieser Eigeninterpretation von Person und Amt der 'gemeinen Menge' nicht offenstand, ist erklärlich. Schon von ihrer Form her distanzierte sie sich stärker noch als die augusteische Dichtung[293], die schließlich auch nur für einen eingeschränkten Kreis wirklich in allen Anspielungen verständlich war. Nur dürfte dieser Kreis erheblich größer gewesen sein als jener, der die Kameen und Intagli zu Gesicht bekam, die den Kaiser und die Mitglieder seines Hauses in Anspielungen auf bestimmte Ereignisse vereinigten oder isoliert abbildeten.

Weiter verbreitet als die Erzeugnisse in Halbedelstein, Gold und Silber waren die in billigerem Glasfluß und solche mit Glasüberzug, wie etwa das vor einigen Jahren in Köln aufgetauchte von türkisblauem Glas überfangene Augustusköpfchen (Abb. 38. 50. 59/60)[294]. Das Elfenbeinminiaturporträt der ehemaligen Sammlung Stroganoff[295] aus Alexandrien hat wahrscheinlich eine ähnliche Stellung eingenommen, war entweder in Händen von prokonsularischen Beamten oder wohlhabenden Rittern. Nur einige wenige Stücke seien im folgenden genannt, Stücke, in welchem sich der Prima-Porta-Typus nachweisen oder wahrscheinlich machen läßt.

Man kann grob zwei klassizistische Richtungen und eine 'hellenistisierende' unterscheiden. Zu einer ersten klassizistischen von ausgesprochen linear-plastischer Schärfe und Exaktheit ist der wunderbare Kameo im Lotharkreuz in Aachen (Abb. 46)[296] zu zählen. Gleichsam alterslos, zur Idee erhoben ist die Gestalt des Princeps, deutlich in seiner Eigenschaft als Imperator mit Adlerszepter, Panzer, Paludamentum und Lorbeerkranz. Die aquiline Nase in einer sonst nie erreichten Feinflügeligkeit der Nüstern, der zu einem dünnen Spalt nur geöffnete Mund sind von erlesener Kalligraphie der geschwungenen Linie, die gewellten Haare auf Hinterhaupt und über der Stirn klar den Prima-Porta-Typus im linken Profil bezeugend, das Haar im Nacken zu einer Aufwärtsbewegung zum Ohr hin zusammengefaßt, darin von den rundplastischen Bildnissen abweichend; dazu ein glasklares Inkarnat, und dennoch nicht erstarrt, sondern lebendig durchgeformt. Es gibt vier Vergleichsstücke. Einmal der Londoner Marmorkopf BM 1879 (Abb. 45)[297], wenn man die Rückseitenvernachlässigung wegdenkt, in Gestalt der alterslosen und doch nicht jugendlichen Erscheinung des Princeps, dann die Büste aus Arsinoë[298] mit leise gesteigertem Pathos, aber in der Mundpartie gut entsprechend, ferner das Elfenbeinköpfchen Stroganoff in New York[299], dessen Haarfiligran dem des Kameos entspricht und im Gesamtausdruck von ähnlicher Kühle ist, und schließlich trotz der Alterszüge, in der Umsetzung der letzten Einzelheit in eine verwandelnde künstlerische Form, das neue Glasköpfchen in Köln (Abb. 50)[300]. Auch hier läßt sich der leise geöffnete Mund mit der feinen nervösen Alterszeichnung neben den Lotharskreuz-Kameo setzen, der um die Wende der Zeiten, am ehesten im ersten Jahrfünft n. Chr., entstanden sein wird.

---

[293] Anders: LIEGLE 113f. — Vgl. im übrigen K. ECKERT, Der Wandel des Augustusbildes bei Horaz (Der altsprachliche Unterricht, R. 4, H. 2, 1959) 69ff. — E. DOBLHOFER, Die Augustuspanegyrik des Horaz (Heidelberg 1966) passim. Zu Vergil: vgl. jetzt die umfassende Studie von G. BINDER, Aeneas und Augustus. Interpretationen zum 8. Buch d. Aeneis (Meisenheim 1971).

[294] s. Anm. 249 Nr. 15. [295] s. Anm. 249 Nr. 6.

[296] Sardonyx, Domschatz Aachen. — A. FURTWÄNGLER, Der Augustus-Kameo des Aachener Lotharkreuzes, Kl. Schriften II (München 1913) 294—297. FURTWÄNGLER hat den Panzer in der weißen Steinschicht unterhalb der 'Chlamys' an Brust und Schulter übersehen. Es kann indes kein Zweifel sein, daß der Kaiser Panzer und Paludamentum trägt. — VOLLENWEIDER 68 m. Anm. 18 Taf. 74,2 (problematische Zuschreibung an Eutyches, Sohn des Dioskurides) zusammen mit dem kaum antiken Octavia/Livia-Kameo Rogers der Bibl. Nat. Paris Taf. 74,1; vgl. zu letzterem W. H. GROSS, GGA. 220, 1968, 57.

Eine zweite von der ersten klar unterschiedene klassizistische Richtung wird von der Gemma Augustea in Wien[301] (Abb. 49) vertreten. Im Haupt des neben Roma thronenden Augustus ist klar das des Prima-Porta-Typus zu erkennen. Bei näherem Zusehen sind die Formen dieses berühmten Steins nicht so scharf und exakt im Detail, sondern fassen in einer etwas irrationalen Bewegtheit Einzelelemente großflächig zusammen. Man könnte diese Richtung die impressionistische nennen, wenn darin nicht wieder Mißverständnisse mitgegeben wären. Furtwängler hat in ihr die Hand und Schule des griechischen Gemmenschneiders Dioskurides[302] erkennen wollen, ob mit Recht, mag dahingestellt bleiben. Es ist zumindest eine Richtung, die sich über den Tod des Augustus hinaus hält und in der tiberischen Zeit ihr Ende zu finden scheint. Jedenfalls gehört der Türkiskameo des Hierophilos in Wien[303] der anderen Richtung, der zuerst genannten, an. Auf ihm ist gewiß Tiberius dargestellt und nicht Augustus, und zwar Tiberius unmittelbar nach dem Tode des Augustus mit offiziellem Trauerbart. Das spricht eher dafür, in der ersten Richtung das Werk des Dioskurides zu suchen.

Daß an den Augustus der Gemma Augustea der des Kameos Strozzi-Blacas[304] anzuschließen ist, hat man immer schon gesehen. Ich möchte ihn für bereits nachaugusteisch, d. h. frühtiberisch halten. Der Saphirring-Intaglio der Sammlung Ionides[305] mit Strahlenkrone ist klar tiberisch, ebenso der Kameo Marlborough[306] (Möbius Abb. 1), dessen Echtheit man nicht bestreiten sollte. Er hat das gleiche großflockige Haar, nur stärker bewegt, wie der Augustus der Gemma Augustea. Dagegen ist die Haarbehandlung des Kameos Strozzi-Blacas feiner. Dessen etwas weichlich volle Gesichtsformen lassen sich von der Gemma Augustea herleiten, gehen aber darüber hinaus; daß diese mit Albert Rubens spät, d. h. nach Kähler[307] 10 n. Chr. datiert werden muß, setzt sich wohl immer mehr durch.

---

[297] s. Anm. 249 Nr. 13.

[298] s. Anm. 249 Nr. 5.

[299] s. Anm. 249 Nr. 6.

[300] s. Anm. 249 Nr. 15.

[301] F. Eichler / E. Kris, Die Kameen im Kunsthistorischen Museum (Wien 1927) 54ff. m. ält. Lit. — Neuere Lit., s. bei H. Kähler, Alberti Rubeni Dissertatio de Gemma Augustea, neu hrsg. (Mon. Artis Rom., Berlin 1968) 34f.

[302] Die Antiken Gemmen III (Berlin 1900) 314f. sowie a. O. II 257f.

[303] Eichler/Kris a. O. 58f. Taf. 6 (Tiberius). — A. Furtwängler, Studien über die Gemmen mit Künstlerinschriften, Kl. Schriften II (München 1913) 226f. (Tiberius). — Vollenweider 65 m. Anm. 1 Taf. 69,1 (Augustus). — Gross, GGA. 220, 1968, 57 (Deutung kontrovers).

[304] H. B. Walters, Cat. of Engraved Gems and Cameos (London 1926) 336 Nr. 3577 Taf. 38,1. — Furtwängler, Die Antiken Gemmen III 316 Abb. 159. — Möbius, Alexandria

Die dritte Richtung der Steinschneidekunst am Hofe des Augustus und seiner Nachfolger hat noch oder wieder ein besonders enges Verhältnis zum sensualistischen Späthellenismus. Am klarsten kommt diese Tradition heraus in der Sprache des Kameos Arundel-Evans-Marlborough[308], der ähnlich wie Strozzi-Blacas eine Schwertbandbüste mit Alexander-Ägis von hinten wiedergibt; dazu schräg vor dem Gesicht des Kaisers die Lanze. Damit ist die Anknüpfung an die Zeus-Ikonographie Alexanders d. Gr. klar erkennbar[309]. Lorbeerkranz und flatterndes Bindenende, das bewegte Haar in lockeren 'Flocken', volle etwas weichliche Körperformen, Fleischfalten am Hals, ein pathetisch geformtes Profil mit tiefliegendem Auge (bei Strozzi-Blacas liegt es ausgesprochen flach) zeichnen den schwungvoll geschnittenen Stein aus. Etwas von dem feuchten Blick Alexanders ist eingefangen. Die Frage stellt sich, ob diese Züge frühe Nachwirkungen des ausgehenden Hellenismus sind. Aber die gesteigerte Stilisierung kann doch nur spät sein. Der Kameo geht über den sachlichen, ja trockenen Ernst des Steines Strozzi-Blacas weit hinaus. Vor des Caligula Regierung wird er kaum entstanden sein.

Schwieriger ist die zeitliche Stellung des letzten Kameos zu bestimmen, desjenigen von St. Denis in der Bibliothèque Nationale Paris[310] (Abb. 58),

---

und Rom 22 Taf. 4,6 (nach Abguß ohne Renaissancezusätze: s. Lippold, Gemmen und Kameen (Stuttgart o. J.) Taf. 72,2). — Vollenweider 67f. Taf. 60,1. — H. Kyrieleis, BJb. 171, 1971, 169 Abb. 5 m. Anm. 25. — Die enge Zusammengehörigkeit des Glaskameos Aquileia m. Cor. civ. hat M. L. Vollenweider (a. O. 59 Taf. 59,1) erkannt.

[305] J. Boardman, Engraved Gems. The Ionides Collection (London 1968) 28.94. Nr. 20 m. Abb.

[306] Furtwängler a. O. III 317 Abb. 160. — Vgl. Möbius, oben S. (12)f. aufgrund eines Gutachtens von Erika Zwierlein-Diehl.

[307] Kähler Taf. 119,1 sowie Erläuterungen S. 186ff. — Ders., Edition Alberti Rubeni a. O. 26f.

[308] G. Richter, Cat. of Engraved Gems (New York 1956) Nr. 648 Taf. 73. — Furtwängler a. O. I Taf. 65. — Kyrieleis a. O. 170 Abb. 6. — Möbius, Alexandria und Rom 22, fragt, ob „ein im Osten ganz eigenwillig aufgefaßter Tiberius" gemeint sein könnte, was nicht der Fall sein dürfte. — Vollenweider 67f. Taf. 72,3 schreibt ihn dem Künstler des Aachener Lotharskreuzkameos (Eutychos) zu, was angesichts der deutlichen Diskrepanz zwischen hochaugusteischem Klassizismus und neohellenistischem 'Sensualismus' unbegreiflich erscheint.

[309] Die Ägis ist nicht Nachahmung Jupiters, wie von Vollenweider 79 Anm. 79 und auch sonst allgemein angenommen wird, sondern in erster Linie Alexander-Ikonographie und Alexander-Ideologie.

[310] E. Babelon, Cat. des Camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale (Paris 1897) 107f. Nr. 234 Taf. 24. — Furtwängler a. O. III 317 Abb. 161. — Montini 22

der wohl am gültigsten die menschliche und herrscherliche Seite des Augustusbildes in einer abschließenden Schöpfung vereinigt. Seine Feinheit, etwa in der Arbeit des Haares, übertrifft an Umsetzung natürlicher Gegebenheiten in künstlerische Form alle bekannten Steine. Locker legt sich der aus einem Eichen- und einem Lorbeerzweig[311] gebildete Kranz über das weiche und volle Haar; die Enden der geknoteten Binde hängen locker herab. Energisch sind dagegen die Kopfnicker gebildet, der Hals ist hoch, sehnig und schlank, nicht so kurz und gedrungen wie bei dem Kameo Strozzi-Blacas. Das Antlitz ist in vollendeter Ebenmäßigkeit, ausgeglichen nach Ober- und Untergesicht, gebildet, das kurze kantige Kinn der älteren Zeit ist runder geworden, aber nicht zu einem 'Globular' verbildet wie wiederum auf Strozzi-Blacas, die Nase kräftig und klar bis in die Nüstern, die Stirn, durch Protuberanzen gegliedert, überschattet das tiefliegende 'blickende' Auge, während er bei Marlborough und Strozzi-Blacas merkwürdig gläsern und blicklos bleibt. Das Ohr, leider ein wenig am Rande beschädigt, ist in seinen natürlichen Formen so fein gebildet wie keines sonst in der Gattung; dagegen erscheint das des Lotharkreuz-Kameos wie eine graphisch-ornamentale Figur. Die Stirnlocken schließlich geben mit aller wünschenswerten Eindeutigkeit die Inkunabeln des Prima-Porta-Typus; zwei Locken zur Schläfe, zwei zur Stirn hin gebogen, ja die schließende Zange ist noch eben erkennbar.

Man hat in diesem Bildnis Alterszüge erkennen wollen[312]. Gewiß wirkt Augustus älter als im Lotharkreuz-Kameo (Abb. 46); anatomische Details, wie die Angabe des Adamsapfels, rufen diesen Eindruck mit hervor, aber Hinweise auf das Alter wie beim Glasköpfchen in Köln in der Vorderansicht treten im Profilbild des Kameos nicht in Erscheinung. Wegen der weichen, fast malerischen Zeichnung des Haares hat man den Stein von St. Denis für claudisch gehalten[313]. Man könnte dafür auf den Wiener Früchtehornkameo[314] verweisen, der aber mit seinen kompakten gewellten Kurzlocken von der ausgeglichenen seidigen Stofflichkeit des Haares am Augustuskopf sehr abweicht. Dem Stil des Wiener Kameos entspricht gut ein Augustus-Sardonyx in Privatbesitz Bern[315].

---

m. Abb. — Weickert 229 Abb. 11 (postum). — RM. 62, 1955, Taf. 25,4. — Vielfach sind die Aufnahmen zu weich, so daß die feinen graphischen Details der Haarwiedergabe malerisch verschwimmen. — M. L. Vollenweider erwähnt den Kameo in ihrem Buche nicht.

[311] Furtwängler a. O. „Eiche und Oliven", so auch Montini 22; viel wahrscheinlicher ist jedoch eine ideenmäßige Verbindung von Triumphatorkranz und Corona Civica. Zum Lorbeerkranz des Augustus vgl. K. Kraft, Der goldene Kranz Caesars (Nachdruck 1969) 91f.

[312] Furtwängler a. O.

[313] Schweitzer, Der große Kameo im Grünen Gewölbe in Dresden = Ders., Zur Kunst der Antike II, Tübingen 1963, 250 m. Anm. 10.

[314] Eichler/Kris a. O. 61f. Nr. 19 Taf. 9. — S. Fuchs, Deutung, Sinn und Zeitstellung des Wiener Cameo mit den Fruchthornbüsten, RM 51, 1936, 212ff. Taf. 28f. 31. — Möbius, Alexandria und Rom 28 Taf. 7,2.

[315] H. Bloesch, Antike Kunst i. d. Schweiz (Erlenbach/Zürich 1943) 119 Nr. 40 Taf. 68, von Bloesch und Möbius, oben S. (13) mit Anm. 67a als tiberisch erklärt. S. Möbius Abb. 2.

Geht man von der Qualität der Arbeit und der Subtilität des Stils aus, so versteht man diejenigen, die den Stein in spätaugusteische oder frühtiberische Zeit setzen wollen[316]. Es drängen sich dann Vergleiche mit dem Kölner Glasköpfchen und auch mit dem der Statue von der Via Labicana auf. Das diaphane Inkarnat und die Durchbildung des Untergesichts stellen Beziehungen zwischen den drei so verschiedenartigen Denkmälern her, das große geöffnete Auge noch zusätzlich zwischen St. Denis und Köln.

Dem Bildnis von St. Denis entspricht im Stil und in seiner Gesamtauffassung am besten der Bronzekopf in der Vatikanischen Bibliothek. Die Übereinstimmung geht bis zu solchen Einzelheiten wie der Wiedergabe des Adamsapfels und der Hervorhebung des sehnigen Kopfnickers. Im Haar glaubt man fast Locke für Locke wiederzuerkennen, wenngleich der Kranz beim Kameo Grenzen setzt, und in Wahrheit Unterschiede im Detail durchaus bestehen. Dennoch gibt es ungeachtet der verschiedenartigen Materialien wohl keine zwei Augustusporträts, die sich in der Anlage und Durchbildung der Haarwiedergabe, man möchte sagen der Haarqualität, so nahestehen wie diese beiden Werke. Diese Nähe zeigt sich jedoch nicht nur im 'äußeren' Stil, im Grad des sensualistischen Naturalismus, sondern auch in der geistigen Auffassung des Bildnisses. Was oben über den Bronzekopf gesagt wurde, gilt auch für den Kameo von St. Denis. Er ist in ähnlicher Weise eine rückschauende Interpretation der Gestalt des Princeps. Beide sind, obwohl im hohen Maße von realistisch-sensibler Bildnishaftigkeit erfüllt, dennoch in eine verklärte Distanz entrückt, ohne jedoch pathetisch gesteigert zu sein wie der einstige Prototyp Fondi/Cistophoren. Beide sind eminent römisch trotz der verwendeten Mittel griechisch-klassischer und späthellenistischer Form. Ist unsere Datierung des Bronzekopfes in frühtiberische Zeit richtig, dann kann auch der Kameo von St. Denis nur im engsten zeitlichen Anschluß an das großplastische Werk entstanden sein. In beiden Schöpfungen haben wir die letzte gültige Ausdeutung des Augustusporträts vor uns, wie sie noch unter dem unmittelbaren Eindruck des lebenden Kaisers sich verdichtet hat, aber erst nach seinem Tode Gestalt werden konnte. Alle späteren Wiederholungen des Prima-Porta-Typus tragen fremde Züge, nicht so sehr des Physiognomischen, sondern der Ausdeutung seines Sachverhaltes hinein, so namentlich solche romantisch-pathetischer Verklärung, wie sie in claudischer Zeit üblich werden, vor allem in den Corona-Civica-Köpfen, unter Caligula noch besonders qualitätvoll aus der lebendigen neuen Begegnung mit hoch- und späthellenistischer Kunst. Oder sie steigern den Bildnistypus ins Übermenschliche, Heroische oder Göttliche, wie die kolossalen Ausfertigungen in Voltera und Merida[317].

Der Bildnistypus von Prima Porta, einst geschaffen von einem Griechen im Osten als Vorbild für die Cistophorenprägung, um nach griechischem

---

[316] Möbius, oben S. (12), sieht ein Altersbildnis, denkt wohl noch an Lebenszeit des Kaisers.

[317] s. Anm. 279 Nr. 8 u. 9.

Muster den 'Sebastos' nennend zu zeigen, sodann nach den ersten kritischen Jahren des Principats zum spezifisch römischen Ausdruck der neuen Herrschaftsform im Denkmal *signis Parthicis receptis* umgewandelt, wird in hochaugusteischer Zeit, spätestens nach der Ernennung des Augustus zum Pater Patriae 2 v. Chr., das führende Porträt des Kaisers im gesamten Imperium Romanum und liegt auch den Münzbildnissen von nun an zugrunde. Der Typ war ferner der einzige, der auch zu einer postumen Würdigung und Deutung der Gestalt des Augustus die notwendigen Voraussetzungen mitbrachte. Das Porträt des Typus B war zu sehr auf den grausamen Täter, den Rächer Caesars festgelegt, als daß es über das Jahr des Triumphs über Marc Anton und Kleopatra hinaus hätte gültig sein können, es sei denn in bewußter Erinnerung an diese Zeit. Das Bild des Siegers von Actium mußte anders aussehen. Es spielte auf den Überwinder des Ostens, auf Alexander den Großen an; unter dem Protektorat des Apollon war der usurpatorische Neos Dionysos vernichtet worden. Dies Bildnis C, das die Münzschneider vielleicht entwarfen, ist uns in einer romanisierten, den Imperator Caesar in seiner ganzen Härte gültig verkörpernden Form überliefert. Es war im Grunde ungeeignet, den neuen Herrscher in sakraler oder bürgerlicher Funktion wiederzugeben, und mußte dafür umgestaltet werden zum Typus D. Vielleicht ist die Umgestaltung wiederum das Werk einer Münzwerkstätte gewesen oder eines mit ihr eng zusammenarbeitenden Bildhauers. Fast gleichzeitig aber schuf ein anderer Künstler des Ostens ein ganz von griechischem Heroenpathos erfülltes Bild des ins Übermenschliche gesteigerten 'Augustus', den Prototypus von Prima Porta, wie er von den Cistophoren bezeugt, im Kopf von Fondi später nochmals, wenn auch in einer Brechung des Actiumbildnisses, nachgebildet wurde.

Dieser Entwurf war für Rom und Italien so nicht tragbar, auch er wurde romanisiert. In dieser neuen Form, die Menschliches und Übermenschliches in einer wohlausgewogenen Schwebe hielt und nur im Rückgriff auf die griechische Klassik des fünften Jahrhunderts zu verwirklichen war, gipfelte schließlich die personale Darstellung der Ideologie des augusteischen Principats. Nur diese Form enthielt die Möglichkeit zur postumheroisierenden wie zur menschlich-vertiefenden nachträglichen Deutung und Interpretation der Persönlichkeit und der geistigen 'Welt' des ersten Princeps. Für diese, die einfache und vordergründige Dokumentation des realen Erscheinungsbildes überschreitende kategoriale Umschreibung der Welt des Herrschers, seiner staatlichen und seiner dynastischen Bindungen[318], bedurfte es der Übernahme und Umformung von Elementen der griechischen Kunst. Erst dadurch konnte auf der neuen geschichtlichen Ebene des Principats etwas spezifisch Römisches im Bereich der bildenden Kunst, im plastischen Porträt, ausgesagt werden.

---

[318] Vgl. hierzu die grundlegende Arbeit von J. GAGÉ, Divus Augustus. L'idée dynastique chez les empereurs Julio-claudiens, RA. 34, 1931, 11—41.

Addendum (1978)

Während der langandauernden Drucklegung des vorstehenden Aufsatzes sind noch einige Arbeiten zum römischen Porträt und vor allem zum Herrscherbildnis erschienen, auf welche weder allgemein noch im einzelnen vollständig verwiesen werden kann. Einige für die Argumentation wichtige Hinweise seien im Folgenden gegeben.

S. (11) Anm. 25: Inzwischen erschienen: W. Trillmich, Familienpropaganda der Kaiser Caligula und Claudius, AMUGS. 8, 1978, passim.

S. (16) ff.: K. Fittschen, Katalog der antiken Skulpturen in Schloß Erbach (Berlin 1977), zu Nr. 12 S. 34—40, verbindet nach rückwärts den Octavianstypus (Brendel B) in zwei Replikenreihen mit der sog. C. Caesar-Reihe (Brendel A) zum Bildnis eines der beiden Augustusenkel. Hierzu und zu J. Ch. Baltys Deutung der Octavians-Serie als Marcellus (Notes d'iconographie Julio-claudienne IV. M. Claudius Marcellus et le 'type B' de l'iconographie d'Auguste jeune, AntKunst. 20, 1977, 102—118) soll an anderem Ort Stellung genommen werden. Wir halten die Argumentation für kurzschlüssig und für nicht zwingend.

S. (17): Auf A. Alföldis Datierung der Prägungen der Münzmeister Q. Volconius Vitulus und T. Sempronius Gracchus vor dem 27. Nov. 43 v. Chr. (RN. 1973, 121 und demnächst in Festschrift f. H. Jucker) muß an anderem Ort eingegangen werden.

S. (24)—(26): Zu Apollo und Augustus vgl. jetzt: E. Simon, Apollo in Rom, JdI. 93, 1978, 202—227, bes. 215ff.

S. (28) m. Anm. 113a: Augustusmausoleum. Das aus dem Plusquamperfekt bei Cassius Dio LIII 30,5 herausgelesene spätere Datum im Zusammenhang mit der Bestattung des Marcellus (23 v. Chr.) ist nicht zwingend: es bezieht sich wahrscheinlich auf einige noch im Gange befindliche Arbeiten, insbesondere wohl der 'ornamenta' (u. a. Anpflanzungen), die bei einem derartigen Riesenbau sich noch länger hinzuziehen pflegen. Das schließt jedoch den offiziellen Abschluß des Bauvorhabens nicht aus. Damit ist es auch nicht notwendig, bei Sueton, Augustus 100, 4, *VI* in *XI* (*suo consulatu*) zu konjizieren.

S. (34) m. Anm. 135: Kopf des Augustus in Providence: vgl. B. Sismondo Ridgway, Catalogue of the Classical Collection in the Museum of Art, Rhode Island School of Design (1972) 84 Nr. 32 mit Abb. S. 199f.: *"late first cent., early second cent. A. D."*. P. Zanker, Studien z. d. Augustusporträts I. Der Actium-Typus (Abh.Gött.Akad.d.Wiss. 1973 Nr. 85) 20 Nr. 7 Taf. 14.16b (30-iger oder 40-iger Jahre 1. Jh. n. Chr.).

S. (35): Die Büste New York, Metr.Mus.Inv. 19. 192. 40, ist inzwischen von Zanker a. O. 25f. in ihrem antiken Ursprung wohl mit Recht bezweifelt worden.

S. (39) m. Anm. 149a u. S. (45): Kopf in Terracina: vgl. J. Ch. Balty, a. O. 113 m. Anm. 115f., der den Kopf nicht überzeugend dem Typus D abspricht und ihn für Marcellus in Anspruch nimmt.

S. (39) f.: Eine weitere Replik des Typus D ist mir inzwischen im Museum des Oppidum von Enserune begegnet; vgl. J. Giry, Guide du Musée d'Enserune (o. J.) 6: dort als Caesar-Bildnis, das einzige in Gallien gefundene (!), angesprochen. Die nicht sehr sorgfältige Arbeit könnte noch spätaugusteisch oder frühtiberisch sein.

S. (49) m. Anm. 186: Kopf im Gymnasium von Mytilene (nicht ehem. Ev.Schule Smyrna, vgl. Vorbemerkung im Text zu EA 3193ff.) ist, wohl mit Recht, von H. Jucker für Drusus I beansprucht worden: Die Prinzen auf dem Augustusrelief in Ravenna, in: Mélanges d'histoire ancienne et d'archéologie offerts à Paul Collart (Lausanne 1976) 262 Anm. 140 N.

S. (53) Anm. 204: Augustus-Statue von Prima Porta: vgl. H. Jucker, Dokumentationen zur Augustus-Statue von Prima Porta, HASB. 3, 1977, 16—37.

S. (64) f. m. Anm. 238b: vgl. jetzt: Fittschen, Zur Panzerstatue in Cherchel, Anhang I, JdI. 91, 1976, 203—208.

Abbildungsverzeichnis

(Wenn nicht anders angegeben, handelt es sich um Porträtdarstellungen des Augustus)

Taf.	Abb.	
I	1	Kopf, Aquileia, Museum — Inst. Neg. Rom 71.325
II	2/3	Br.-Kopf, Rom, Kons.-Pal. — Inst. Neg. Rom 61.711/712
III	4/5	Kopf, Verona, Museum (Repro.-Phot.) — Inst. Neg. Rom 37.1458; 38.941
IV	6/7	Kopf in nicht zugehöriger Büste, Rom, Kap.-Mus. Imp. 2 — Inst. Neg. Rom 30.1/2
V	8	Aureus, ehem. Slg. ESR — nach v. Matt/Kühner, Die Cäsaren (Zürich/Würzburg 1964) Taf. 54
	9	Aureus, ehem. Slg. ESR — nach v. Matt/Kühner a. O. Taf. 56
VI	10/11	Kopf, Merida, Museum (Repro.-Phot.) — Inst. Neg. Rom 38.620; 70.1462
VII	12/13	Kopf, Venedig, Museum — Inst. Neg. Rom 68.5047/48
VIII	14	Kopf, Terracina, Museum — Phot. Gab. Fot. Naz. Nr. 54906
	15	Kopf aus Italica, Sevilla, Museum — Phot. Archiv DAI. Madrid
IX	16	Kopf, Köln, Röm. Germ. Museum — Phot. Postkarte des Museums
	17	Denar des L. Vinicius (Auktion Hess AG. 1968 Nr. 428) — Phot. mit frdl. Genehmigung der Bank Leu & Hess AG., Zürich/Luzern
X	18	Kopf, Paris, Louvre MA 1280 — Inst. Neg. Rom 35.753
	19	Aureus, London BMC I Nr. 556 Taf. 16,4 — Phot. nach Abguß BM
XI	20	Kopf, Paris, Louvre MA 1280 — Phot. Mus.
	21	Büste, Rom, Kap.Mus. Imp. 6 (v. d. Via Merulana) — Phot. Gisela Fittschen-Badura
XII	22	Kopf, Priv.Bes. Sevilla (aus Lora del Rio) — Inst. Neg. Madrid R 305-69-6
	23	Kopf, Boston, Museum of Fine Arts 219.241 — Phot. Mus. "By Courtesy of the Museum of Fine Arts Boston"
XIII	24	Büste, Stuttgart, Württ. Landesmuseum 65/12 — Phot. Mus.
	25	Kopf des Claudius, Kopenhagen, Ny Carlsberg-Glyptotek 651 — Phot. Mus.
XIV	26	Büste wie Abb. 21 — Phot. Gisela Fittschen-Badura
	27	Büste wie Abb. 24 — Phot. Mus.
XV	28	Büste wie Abb. 24 — Phot. Mus.
	29	Kopf wie Abb. 23 — Phot. Mus.
XVI	30/31	Statuenfragment, Paris, Louvre MA 1276 — Phot. Mus.
XVII	32/33	Büste, Paris, Louvre MA 1279 — Phot. Mus.
	34	Medaillon Napoleons I. von Jeuffroy 1803 — nach G. Heres, Zum Klassizismus der napoleonischen Medaillen, Wiss. Ztschr. d. Univ. Rostock 17, 1968, 661 Taf. 1a
XVIII	35	Statue v. Prima Porta, Vatican, Braccio Nuovo (Kopf) — Phot. Mus.
	36	Statue v. d. Via Labicana, Rom, Therm.Museum (Kopf) — Inst. Neg. Rom 57.1180
XIX	37	Kopf a. Chiragan (Martres-Tolosane), Toulouse, Museum — Phot. Bartels
	38	Glasköpfchen, Köln, RGMuseum — Phot. Rhein. Bildarchiv

XX	39	Cistophor, London BMC I Nr. 702 — Phot. Ruth Balluff nach Galvano Tübingen, Archäol. Inst.
	40	Büste a. Fondi, Neapel, Nat. Museum — Inst. Neg. 39.615
XXI	41/42	Büste, Tigani auf Samos — Inst. Neg. Athen 'Samos' 908/909
XXII	43/44	Büste, ehem. Samos, aus Tigani (verschollen) — Inst. Neg. Athen 'Samos' 910/911
XXIII	45	Kopf, London, BM 1879 — Mus. Phot. "By Courtesy of the Trusties of the British Museum"
	46	Kameo des Lotharkreuzes, Aachen, Domschatz — Phot. Mus.
XXIV—XXV	47/48	Br.-Kopf, Vatican, Bibliothek — Phot. Leonard v. Matt, Buochs, Schweiz
XXVI	49	Gemma Augustea, Wien, Kunsthist. Museum (Detail) — Aufnahme H. Kähler; Archiv 'Monumenta Artis Romanae' Neg. 10793
	50	Glasköpfchen wie Abb. 38 — Phot. Rhein. Bildarchiv
XXVII	51	Statue wie Abb. 35 (Kopf) — Phot. Anderson 5311
	52	Br. Kopf wie Abb. 47/48 — Phot. L. v. Matt, Buochs, Schweiz
XXVIII	53	Kopf, Rom, Kons.-Pal. Orti Mecenati 7 — Inst. Neg. Rom 38.715
	54	Kopf, Korinth, Museum (Germanicus) — Phot. Mus.
XXIX	55/56	Kopf wie Abb. 53 — Inst. Neg. Rom 38.716/717
XXX	57	Br.Kopf wie Abb. 47/48/52 — Phot. v. Matt, Buochs, Schweiz
XXXI	58	Kameo aus St. Denis, Paris, Bibl. Nat. — Neg. B 4249
	59	Glasköpfchen wie Abb. 38/50 — Phot. Rhein. Bildarchiv
XXXII	60	Glasköpfchen wie Abb. 38/50/59 — Phot. Rhein. Bildarchiv
	61	Br.Kopf. wie Abb. 47/48/52/57 — Phot. v. Matt, Buochs, Schweiz

Für Hinweise, Ratschläge und Überlassung von Separata und Druckbogen, ferner für die Vermittlung von Photographien und für die Erlaubnis zu ihrer Abbildung habe ich folgenden Kollegen sehr zu danken:

J. Bracker, Köln; R. A. G. Carson, London; P. Devambez, Paris; H. Drerup, Marburg; Gisela u. Klaus Fittschen, Bochum; G. Gamer, Madrid; J. B. Giard, Paris, Cab. Méd.; M. Gjødesen, Kopenhagen; G. Grimm, Kairo; W. H. Gross, Hamburg; D. E. L. Haynes, London; G. Heres, Berlin; Fl. Johansen, Kopenhagen; H. Jucker, Bern; S. Junghans, Stuttgart; H. Kähler (†), Köln; H. Küthmann, München; D. Mannsperger, Tübingen; L. v. Matt, Buochs (Schweiz); H. Möbius (†), Bad Homburg; H. G. Oehler, Köln; L. Polacco, Padua; H. Schlunk, Madrid; H. Sichtermann, Rom; C. H. V. Sutherland, Oxford; C. C. Vermeule, Boston; D. Willers, Athen; P. Zanker, Göttingen. — W. Heinz danke ich sehr für sein kritisches Mitlesen der Korrekturen.

Augustus als Vorbild

von WALTER H. GROSS, Hamburg

Inhalt

I. Bildnisse des Augustus 599
II. Bildnis des Augustus als Vorbild für das Porträt Caesars 601
III. Augustus-Münzen des Vespasian 602
IV. Restitutionen von Münzen mit dem Bildnis des Augustus durch Titus 603
V. Restitutionen des Domitian 605
VI. Restitutionen des Nerva 605
VII. Restitutionen des Traian 608
VIII. Der Cistophor des Hadrian 609
Abbildungsverzeichnis 610

I. Bildnisse des Augustus

Aus dem schier unendlichen Thema, unter dem sich z. B. wesentliche Aspekte der Geschichte des nachaugusteischen Prinzipats abhandeln ließen, kann hier nur ein sehr kleiner Ausschnitt behandelt werden. Es ist nicht beabsichtigt, ikonographische Fragen in den Vordergrund zu stellen, sondern es sollen einige in Inhaltliches mündende formale Fragen der Wirkung der Erscheinung des Augustus untersucht werden. Dabei sei von vornherein betont, daß die Folgen des in der einen oder anderen Form vom Kaiser autorisierten[1] Augustus-Bildnisses für seine Nachfolger innerhalb der sog. iulisch-claudischen Dynastie außerhalb der Erörterung bleiben werden, da diese Aufgabe sinnvoll erst nach Vorliegen des ge-

---

Die im folgenden verwendeten Abkürzungen richten sich nach den in den Publikationen des Deutschen Archäologischen Instituts üblichen Regeln.

[1] Auf die schwierige Frage nach den konkreten Formen, in denen sich die Einflußnahme römischer Kaiser auf die Gestaltung ihrer offiziellen Bildnisse vollzog, kann hier nicht eingegangen werden.

samten einschlägigen Materials in der Reihe 'Das römische Herrscherbild' erörtert werden kann[2]. Es bleiben auch so noch überreichlich Fragen offen, von denen einige im folgenden wenigstens als Problemstellung skizziert werden sollen.

Es gehört einerseits zum Schicksal des Menschen Augustus, daß er in sehr jugendlichem Alter in die aktive Politik einzugreifen hatte, daß er etwa in dem Alter, das Alexander der Große erreichte, die Herrschaft über die römische Welt gewann; es gehört dies andererseits aber auch zu den Chancen, die der Politiker Augustus weidlich nützte. Er hat sich, nach der Schlacht bei Actium, nach einigem Zögern entschlossen, die naheliegende *imitatio* Alexanders des Großen nicht unmittelbar auszubeuten[3]. Aber es ist auch deutlich, daß er in den von ihm mindestens gebilligten offiziellen Darstellungen seiner Person über Jahrzehnte hinweg seine jugendliche Erscheinung beibehielt, daß auch der Siebziger nie als alter Mann den Staat und die Prinzipatsidee verkörperte. In der Vorstellung der Nachwelt lebt er als jugendlicher Mann am Beginn seiner Reifezeit weiter. Beibehaltene Jugendlichkeit impliziert ein beträchtliches Maß an Stilisierung und 'Idealisierung'. Dieser Prozeß beginnt spätestens mit der Serie der Siegesprägungen nach Actium[4] (Taf. I 1) und findet seinen deutlichsten Ausdruck in den späten Prägungen und den für den Gebrauch des Hofes hergestellten Kameen. Als Beleg mögen hier eine Münzdarstellung des über sechzigjährigen Kaisers (Taf. I 2)[5] und sein Bild auf dem großen Wiener Kameo (Taf. I 3)[6] hinreichen. Der augusteische Klassizismus ist, wie längst bekannt, eine bewußte, zunächst politisch gegen den hellenistisch-östlichen Stil des M. Antonius motivierte Schöpfung der kaiserlichen Regierung. Wie sehr dieser neue Stil an die Person des Augustus geknüpft ist, zeigen deutlich die Um- und Irrwege neuzeitlicher Interpretation augusteischer und nachaugusteischer Bildwerke. Bis vor wenigen Jahren galt der Wiener Kameo (Taf. I 4) unbestritten als Bild des Augustus; H. KYRIELEIS hat gezeigt, daß Caligula gemeint ist[7]. Ein in Korinth gefundener Karneol ist ohne das Vorbild der Actiumprägung schwer vorstellbar: Thema ist Diomedes[8]. Der prachtvolle Achat in Boston[9] leiht Neptun die Züge des Siegers von Actium; aber darum müssen doch nicht die beiden Heroen auf einem Karneol in Privatbesitz[10] Caesar (!) und seinen Adoptivsohn vorstellen. Wenn es sich um einen antiken Stein handelt, gehört er eindeutig in die Gruppe des von Rom geförderten neuen 'Klassizismus'. Eine Folge dieses Stils sind auch die mythischen Figuren auf dem Becherpaar aus Hoby[11]: keine Rede davon, daß unter Achill hier Augustus zu verstehen sei, von anderen Identifikationen einmal ganz abgesehen. Aber daß solche Versuche immer wieder angestellt werden können, macht abermals deutlich, wie sehr das jugendliche Idealbild des Kaisers die Kunst seiner Zeit – und die Archäologen noch der Gegenwart – beeindruckt hat. Auf die zahlreichen Nachwirkungen in Toreutik, Steinschneidekunst und offizieller Plastik bis hin zu den großen Staatsreliefs kann hier nicht weiter eingegangen werden[12].

---

[2] Eine einschlägige Arbeit, A. MASSNER, Bildnisangleichung. Untersuchungen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Augustusporträts, ist im Druck.

[3] Dazu H. U. INSTINSKY, Die Siegel des Kaisers Augustus, Baden–Baden 1962, 31ff. (mit der älteren Lit.). D. KIENAST, Gymnasium 76, 1969, 430ff. H. KYRIELEIS, Der Kameo Gonzaga, BJb 171, 1971, 182f. O. WEIPPERT, Alexander-Imitatio und römische Politik in republikanischer Zeit, Diss. Würzburg 1972, 214ff. Vgl. auch T. HÖLSCHER, Beobachtungen zu römischen historischen Denkmälern, AA 1979, 345.

[4] J. LIEGLE, Die Münzprägung Octavians nach dem Siege von Actium und die augusteische Kunst, JdI 56, 1941, 91ff. K. KRAFT, Zur Münzprägung des Augustus (SitzBerWissGes Frankfurt 7, 1968, Nr. 5), 1969, 206ff. = DERS., Ges. Aufsätze zur antiken Geldgeschichte und Numismatik I, Darmstadt 1978, 292ff. Abweichende Datierung in der Rezension von M. H. CRAWFORD, JRS 64, 1974, 246f. J.-B. GIARD, Catalogue des monnaies de l'empire romain I: Auguste (Paris, Bibliothèque Nationale), Paris 1976, 41. Vgl. auch P. ZANKER, Studien zu den Augustus-Porträts I. Der Actium-Typus (AbhGöttingen III/85), Göttingen 1973, 33ff. C. H. V. SUTHERLAND, The Emperor and the Coinage, London 1976, 49ff. DERS., in: Quaderni Ticinesi 1976, ist mir nicht zugänglich. Vgl. ferner U. HAUSMANN, Zur Typologie und Ideologie des Augustusporträts, ob in diesem Bd. (ANRW II 12.2), 535ff.

[5] RIC I Augustus 352.

[6] H. KÄHLER, Alberti Rubeni Dissertatio de gemma Augustea, Berlin 1968, bes. Taf. 3. 5. 9. Vgl. auch die bei J. R. FEARS, The Cult of Jupiter and Roman Imperial Ideology, ANRW II 17,1, hrsg. v. W. HAASE, Berlin-New York 1981, 58 Anm. 268 angeführte Literatur.

II. Bildnis des Augustus als Vorbild für das Porträt Caesars

Das Bildnis des Augustus hat vor allem auf die Porträts seiner Nachfolger eingewirkt, aber auch das seines vergöttlichten Vaters Caesar nicht unbeeinflußt gelassen. Der Typus Pisa-Chiaramonti[13] ist nicht einfach eine Umsetzung des Caesarbildnisses Typus Tusculum[14], sondern stellt den Divus Iulius zugleich als Divus Parens des Augustus dar. Den Zeitgenossen war das auf den ersten Blick klar; denn das System von Haarzangen, Haargabeln und Symmetrien war ihnen vom Augustusbildnis im Typus der Statue von Prima Porta vertraut. Das – und damit die Datierung des hinter dem Typus stehenden Originals des Caesarporträts in die Jahre ab 27 v. Chr. – ist zwar längst bekannt, doch mußte dies gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis als eine in die Vergangenheit zielende Konsequenz aus dem offiziellen Kaiserbild hier erwähnt werden, da spätere Kaiser, wie sich noch zeigen wird, in der Nachfolge des Augustus einen ähnlichen Weg beschritten haben.

---

[7] F. Eichler–E. Kris, Die Kameen im Kunsthistorischen Museum, Wien 1927, Nr. 6 Taf. 3. H. Kyrieleis, Zu einem Kameo in Wien, AA 1970, 492ff. K. Vierneisel–P. Zanker, Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik im kaiserlichen Rom. Ausstellungs-Katalog München und Berlin 1978/79, 36.

[8] M.-L. Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit, Baden–Baden 1966, 45 Taf. 41, 3.

[9] Vollenweider a. O. 51 Taf. 49, 2. Zuletzt Vierneisel–Zanker a. O. 17 oben.

[10] Vollenweider a. O. 52 Taf. 50, 3.

[11] Grundlegend K. Friis Johansen, Hoby Fundet, Nordiske Fortidsminder II/3, 1923, 119ff. Ders., New Evidence about the Hoby Silver Cups, ActArch 31, 1960, 185ff. H. Küthmann, Untersuchungen zur Toreutik des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr., Diss. Basel 1959, 77. M. Wheeler, Roman Art and Architecture, London 1964, 211ff. V. H. Poulsen, Die Silberbecher von Hoby, AntPl 8, 1968, 69ff. Taf. 42ff. mit ausführlichen Lit.-Angaben. K. Jeppesen, An Inside View of the Hoby Cups, ActArch 43, 1972, 1ff. W. H. Gross, Überlegungen zum römischen Export ins nördlichste Germanien, Convegno Internaz. Renania Romana (Accad. Naz. dei Lincei, Atti dei Convegni Lincei 23), Rom 1976, 255ff., bes. 266ff.

[12] Toreutik: z. B. Bronzepatera in Brüssel, BMusArt 1974, 17 Abb. 8. Bronzekrater in Varna, W. Schindler, WissZBerlin 25, 1976, 475ff. Steinschneidekunst: z. B. Vollenweider a. O. Taf. 41 und 62 (auch zu der Bronzepatera in Brüssel). Offizielle Plastik: z. B. 'Germanicus' im Louvre, Encyclop.Photogr.TEL.Louvre III, 1938, 270f. G. Säflund, Il Germanico del Museo del Louvre, OpRom 9, 1, Lund 1973. P. Zanker, Klassizistische Statuen, Mainz 1974, 76. Hier wird auch die spezifisch frühkaiserzeitliche Stilvariante der 'klassizistischen Statuen' faßbar. Staatsreliefs: z. B. sog. Altar der Vicomagistri, Helbig[4] I 258. Th. Kraus, Das römische Weltreich (PropKg 2), Berlin 1967, Taf. 190. Vierneisel–Zanker a. O. (Anm. 7) 6 oben, 36.

III. Augustus-Münzen des Vespasian

Mit Vespasian betritt ein neuer Dynastiegründer die Bühne. Er hat seine Macht, ähnlich wie Augustus, erst nach einem Bürgerkrieg gewonnen und gefestigt. Es ist verständlich, daß er in vielem auf das Vorbild des Augustus zurückgriff. Bis zu Nero hatten die römischen Kaiser die Kombination der Titel Imperator, Caesar und Augustus mit mehr oder weniger Recht auf Grund ihrer dynastischen Verbindung zu Augustus geführt. Galba und Otho usurpieren die Titel wie die Herrschaft, wobei Galba seinen Familiennamen Sergius beibehält, Otho wenigstens teilweise seinen Vornamen Marcus und immer, unter Auslassung seines Gentilnamens Salvius, sein Cognomen Otho[15]. Vitellius verzichtet auf Caesar ganz, auf Augustus gelegentlich[16]. Vespasian setzt ein für die Zukunft gültig gebliebenes Zeichen, indem er sich, in enger Anlehnung an die Münztitulatur der ersten Dynastie, IMPERATOR CAESAR VESPASIANVS AVGVSTVS nennt[17], wobei sowohl der eigene Vorname wie der Gentilname unterschlagen werden; die Söhne haben dann zwar ihre Vornamen geführt, aber ebenfalls nie den ererbten Gentilnamen, und die Reihe der mit Nerva beginnenden Adoptivkaiser ist dem Beispiel Vespasians gefolgt.

In seiner Münzprägung kopiert Vespasian, beginnend mit dem Jahr 74, relativ häufig Bildmotive der augusteischen Prägung[18], wobei Themen bevorzugt werden, die auf Frieden, Versöhnung, die Priesterwürde, aber natürlich auch auf Sieg zielen; auch die von Tiberius geprägten Divus Augustus-Typen werden nicht vergessen. Dabei ist der Beginn im Jahre 74 nicht zufällig: in diesem Jahr vollendete sich das erste Jahrhundert des Tages, an dem 27 v. Chr. der Erbe Caesars den Titel-Namen Augustus erhielt[19]. Entsprechend häufen sich in den Jahren Vespasians die Centenarien augusteischer Ereignisse, wenn auch nicht alle mit entsprechenden Münzemissionen begangen wurden.

---

[13] Eine wirklich brauchbare Caesar-Ikonographie steht noch aus. Der letzte zusammenfassende Versuch von F. S. Johansen, Antichi ritratti di Caio (sic!) Giulio Cesare nella scultura, AnalRom 4, 1967, 7ff. enttäuscht. Der Typus Pisa-Chiaramonti dort 20f. 25ff. (Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 576 gehört nicht hierher), Taf. 1. 3–4. 6ff.

[14] Johansen a. O. 23f. 31f. Taf. 16. Vierneisel–Zanker a. O. 83.

[15] Galba: RIC I 196ff. C. M. Kraay, The Aes Coinage of Galba, NNM 133, 1956. Otho: RIC I 218ff.

[16] RIC I 224ff.

[17] BMCRE II, xxviii und 1ff.

[18] BMCRE II, xxix. 27 Nr. 147ff. Taf. 4, 10–11. Vielleicht ist hierher auch der frühe Denar a. O. 8f. Nr. 48 Taf. 17 zu rechnen, der ein Motiv des Triumvirn Caesar Divi f. von

IV. Restitutionen von Münzen mit dem Bildnis des Augustus durch Titus

Mit Titus beginnen dann jene Prägungen, die unmittelbar das Porträt des Divus Augustus 'restituieren'[20]. Wenn Titus die tiberianischen Münzen mit der Legende DIVVS AVGVSTVS PATER neu auflegt, wobei die Vorderseite mehr oder weniger getreu das Vorbild kopiert, die Rückseite zu der Kopie eine neue Legende zufügt, die aussagt, Kaiser Titus habe die Münze 'restituiert' (*restituit*), so geschieht das natürlich nicht ohne den Hintergrund der Apotheose des eigenen Vaters, Vespasian. Titus sieht sich in seinem Verhältnis zu Vespasian wie Tiberius zu Augustus. Aber damit erschöpft sich die Thematik nicht. Titus wählt aus dem Vorrat der tiberianischen Prägungen nur wenige Typen aus: den auf der Rückseite bildlosen Sesterz mit S C, worum die neue Legende gelegt ist, Victoria mit dem *clipeus* in der Hand, den Altar der Providentia sowie den Adler auf dem Globus. Alle Prägungen begegnen in kleineren Varianten. Sie bilden einen vollständigen Satz des in Frage kommenden 'Kleingeldes': einen Sesterz, einen Dupondius, zwei Asse. Aus dem tiberianischen Programm sind weggelassen die Typen mit dem geflügelten Blitz, mit der sitzenden weiblichen Gestalt, mit dem Vestatempel und mit dem S C im Eichenkranz[21]. Bei dem Sesterz ersetzt die neue Legende die ursprüngliche der Tiberius. Bei den Weglassungen ist vor allem der As mit der sitzenden Gestalt von Bedeutung; denn seine Interpretation war schon zur Zeit der Ausgabe, erstmals als Münztypus noch zu Lebzeiten des Augustus, offenbar zwiespältig. Man konnte Livia dargestellt sehen, wenn man wollte; auch Concordia oder Pax; die Umschrift setzt die Titulatur der Vorderseite (= des Kaisers) fort, erst die tiberianischen Asse lassen sie weg. Die Attribute in der Hand der

---

36 v. Chr. aufnimmt: M. H. Crawford, Roman Republican Coinage, Cambridge 1974, Nr. 538/1. Ferner BMCRE II, xxxivf., xxxviiif., xlif., xlv, xlix. Auf weitere Einzelheiten kann hier nicht eingegangen werden.

[19] BMCRE II, xxxviii. M. Grant, Roman Anniversary Issues, Cambridge 1950, 88ff. 179f.

[20] Zu den Restitutionsprägungen des Titus, Domitian und Nerva vor allem H. Mattingly, NumChron 1920, 177ff. RIC II 141–143 (Titus), 211 (Domitian), 232f. (Nerva).

[21] RIC I 95 Nr. 1. 2. 4. 7. Zum Sesterz(?) mit dem Vestatempel jetzt J. P. C. Kent–B. Overbeck–A. U. Stylow, Die römische Münze, München 1973, Nr. 156 Taf. 40. Zurückhaltender C. H. V. Sutherland, Münzen der Römer, München 1974, 146 zu Abb. 275–276.

Gestalt geben keinen sicheren Hinweis[22]. Hätten die Zeitgenossen des Titus die Gestalt als Concordia aufgefaßt, wäre das Fehlen in der Restitutionsserie unerklärlich, während eine Interpretation als Livia das sofort verständlich macht: in der flavischen Dynastie gab es keine Kaisermutter, von der man Notiz genommen hätte. Faßt man den Inhalt der erneuerten Prägungen in Worte, so läßt sich etwa sagen: Verehrung für den Staatsgott und Dynastiegründer in gutem Einvernehmen mit dem Senat, Sieg und Voraussicht als kaiserliche Eigenschaften, Betonung der römischen Weltherrschaft.

Diese Interpretation beschränkt sich auf die ablesbaren inhaltlichen Aussagen der primären Ebene. Es gibt daneben eine zweite Ebene, die in eine ganz andere Richtung weist. Dabei kann, wie alsbald erkennbar wird, von dem Sesterz abgesehen werden. Vergleicht man das tiberianische Vorbild der Dupondien mit Victoria (Taf. II 5)[23] mit einer der 'Erneuerungen' durch Titus, so fällt neben kleinen Veränderungen des Motivs auf der Rückseite vor allem die andere Gestaltung der Vorderseite (Taf. II 6)[24] auf. Es ist dabei gleichgültig, ob man die Exemplare mit dem Kopf des Divus Augustus Pater nach rechts oder nach links heranzieht. Jede größere Reihe bestätigt, daß dem Bildnis des Gott-Kaisers eine bezeichnende Wandlung widerfahren ist: der Divus Augustus des Titus ist voller, weicher in den Gesichtszügen und kann, wie in dem vorliegenden Fall, weniger ausgeprägte Augenbrauen und eine niedrigere Stirn haben. Dieser Unterschied ist nicht zufällig, er entspricht in zurückhaltender Form dem unterschiedlichen Erscheinungsbild der Darstellungen der beiden Kaiser: Titus wie sein Vater Vespasian (und sein Bruder Domitian) hatten kompakte, vierschrötige Köpfe auf entsprechenden Körpern. Es ist das nicht nur ein Unterschied der stilistischen Haltung – ein solcher ist es auch, der flavische Stil um 80 ist nun einmal anders als der frühtiberianische um 15–20 n. Chr. Es ist jedoch ebenso offensichtlich, daß durch die Änderung der Darstellung eine Annäherung der Porträts erreicht werden sollte und damit eine durchaus auch inhaltlich zu verstehende Aussage: die Kaiser der flavischen Dynastie sind auch im Äußerlichen legitime Nachfolger des ersten Augustus. Vier Exemplare des As mit dem Altar der Providentia mögen die Regelhaftigkeit der Umbildung des Porträts bestätigen (Taf. II 7–10)[25], bei aller Verschiedenheit der ausgeprägten Stempel. Dabei entspricht dem Kopf in Rechtswendung kein tiberianisches Vorbild, er ist eine Neuschöpfung der Münze unter Titus und zeugt von der Freiheit im Umgang mit dem Vorbild ebenso wie die verschiedenartige Wiedergabe der Altarumfriedigung auf den Rückseiten.

Die an Variationen reichste Serie preist die römische Weltherrschaft. Der As mit dem Adler auf dem Globus[26] (Taf. III 11–12) bestätigt im übrigen die bisher

---

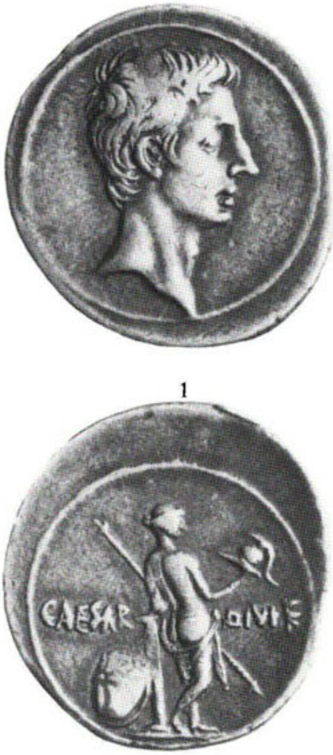
[22] Dazu M. Grant, Roman Imperial Money, London 1954, 136ff. W. H. Gross, Iulia Augusta (AbhGöttingen III/52), Göttingen 1962, 12ff. Kraft a. O. (Anm. 4) 242f. = 328ff. Kent–Overbeck–Stylow a. O. zu Taf. 40, 151.

[23] London. BMC I Tiberius 141.

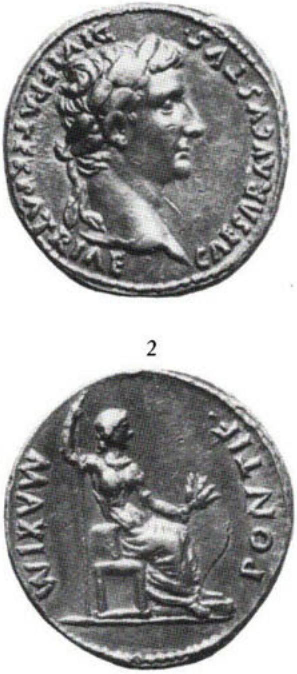
[24] Glasgow. A. S. Robertson, Roman Imperial Coins in the Hunter Coin Cabinet, Oxford 1962, I Taf. 48, 2. RIC II Titus 189.

[25] Den Haag, K. Cabinet van Munten en Penningen (RIC II Titus 193). München, Staatl. Münzsammlung (RIC II Titus 191). Bern, Histor. Museum (RIC II Titus 191. 194 var.).

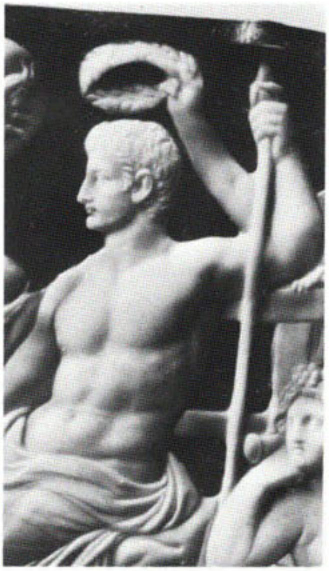
[26] RIC II Titus 197–208.


CAESAR DIVI F

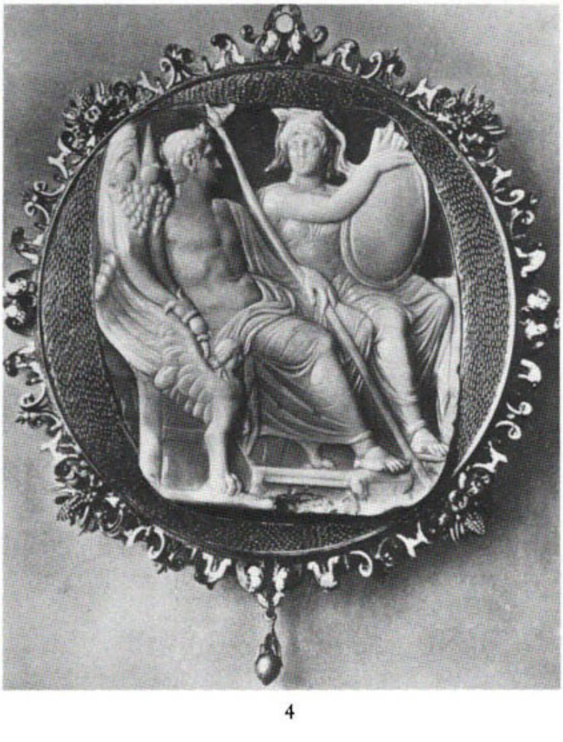
1


CAESAR AVGVSTVS DIVI F PATER PATRIAE
PONTIF MAXIM

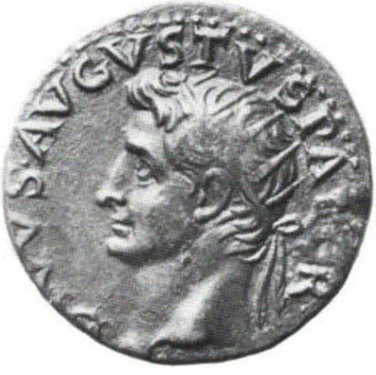
2



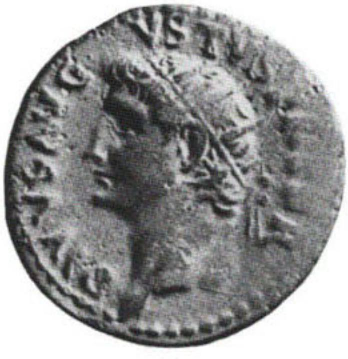
3



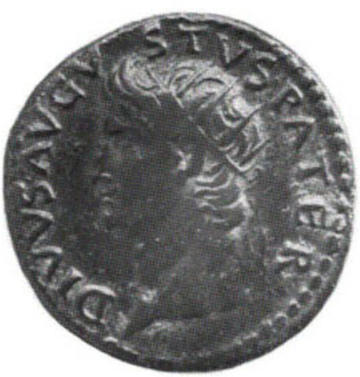
4


VVS AVGVSTVS PATER

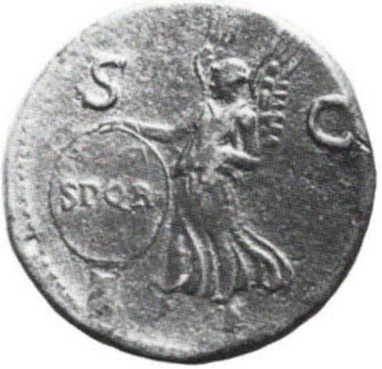
5

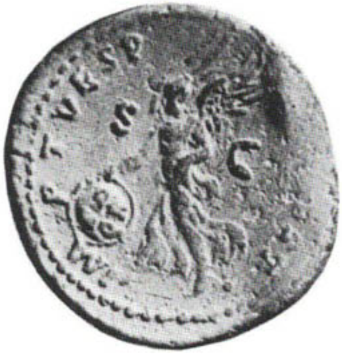

IVVS AVG VSTVS

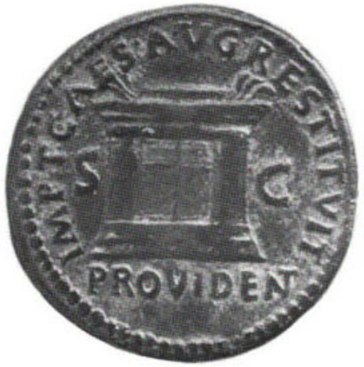
6

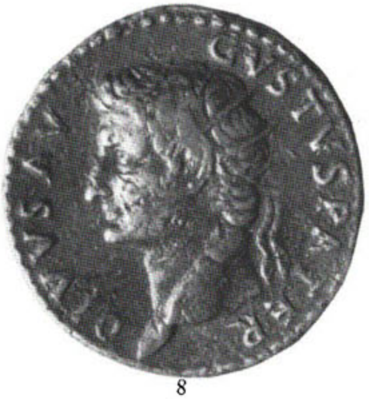

DIVVS AVGV STVS PATER

7

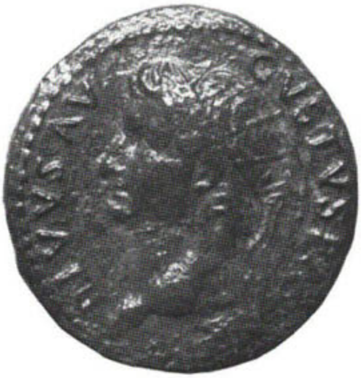

S C
SPQR


T VESP
S C

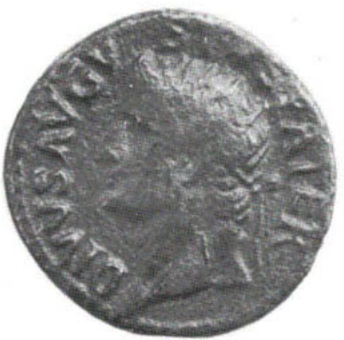

IMP T CAES AVG RESTITVIT
S C
PROVIDENT


DIVVS A GVSTVS PATER

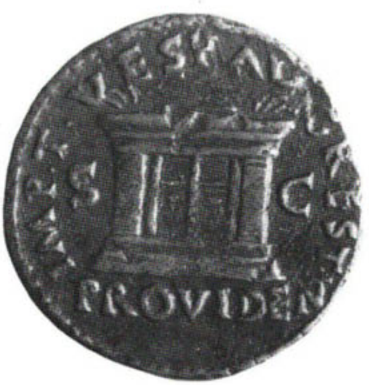
8

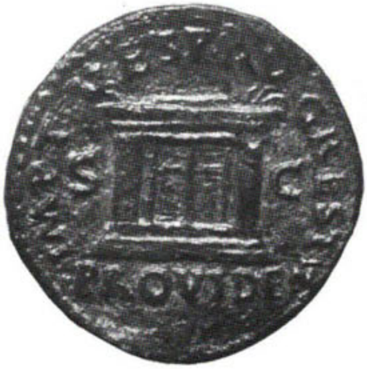

DIVVS AV GVSTVS

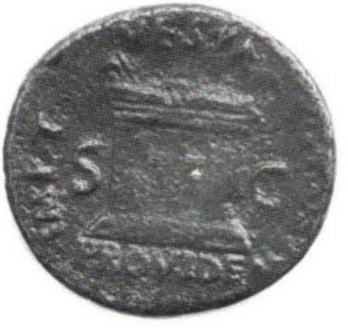
9

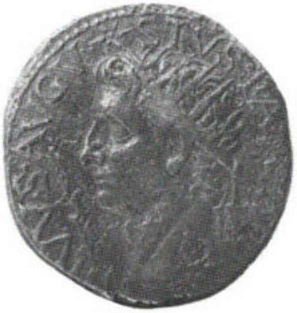

DIVVS AVGV

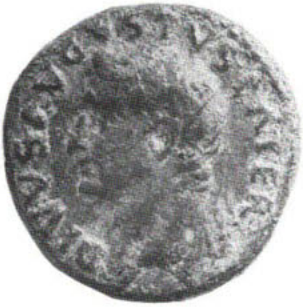
10

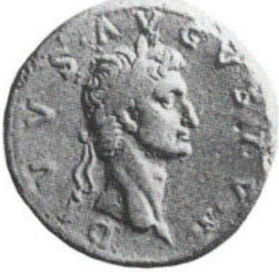

VESP AVG
S C
PROVIDEN

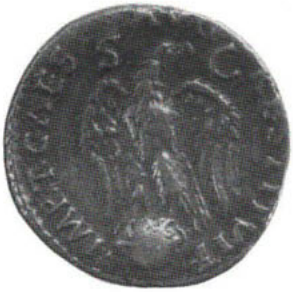

S C
PROVIDE

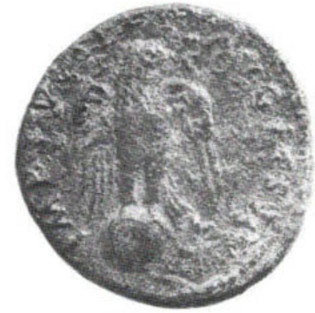

S C
PROVIDE

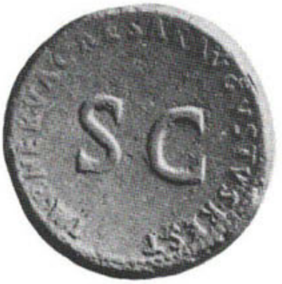

11

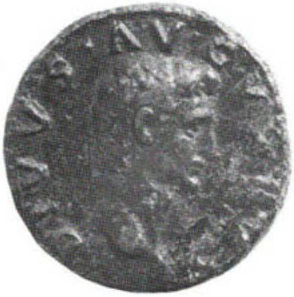

12

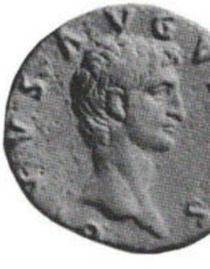

DIVVS AVGVSTVS
13

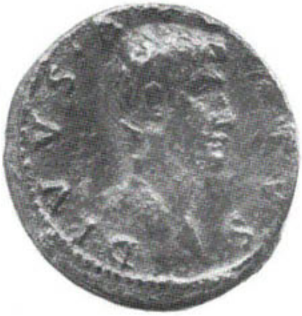


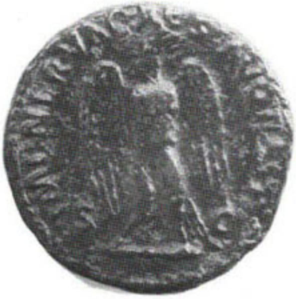


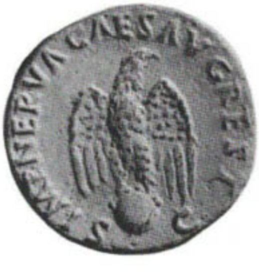


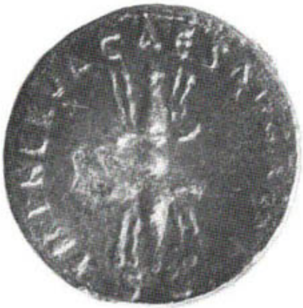

14

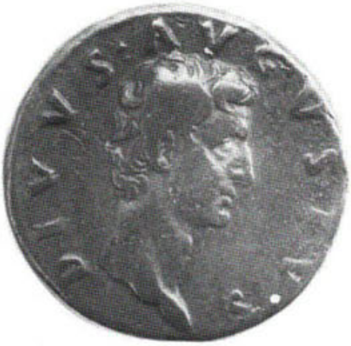

DIVVS AVGVSTVS
15


16

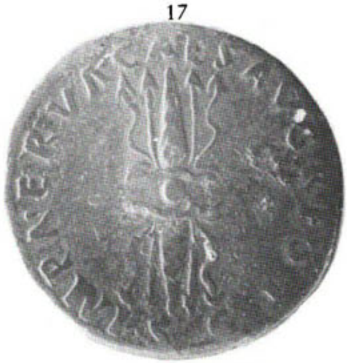


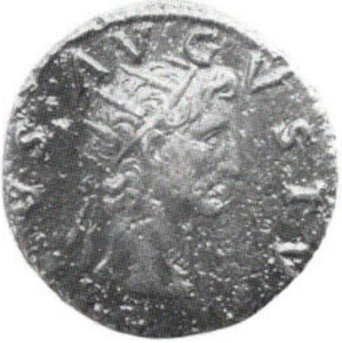

IMP NERVA CAESAVG REST
S C



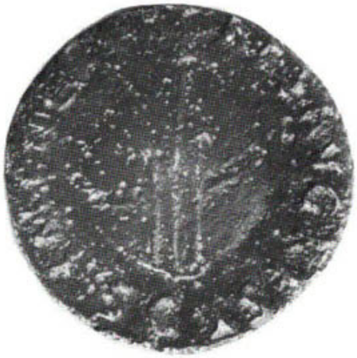

DIVVS AVGVSTVS

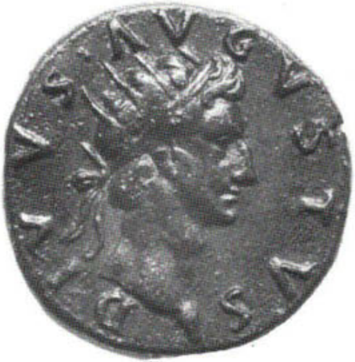
17



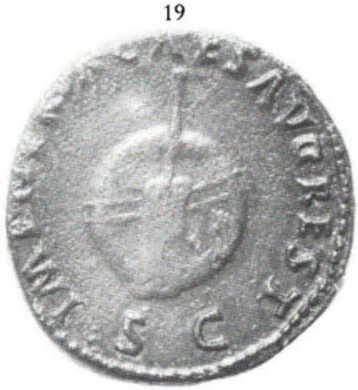


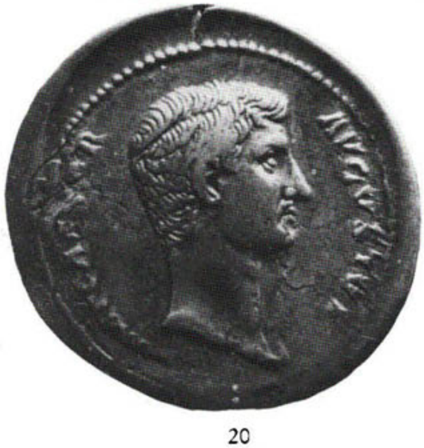
18



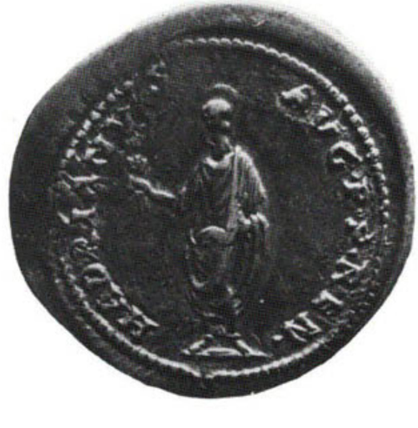

DIVVS AVGVSTVS

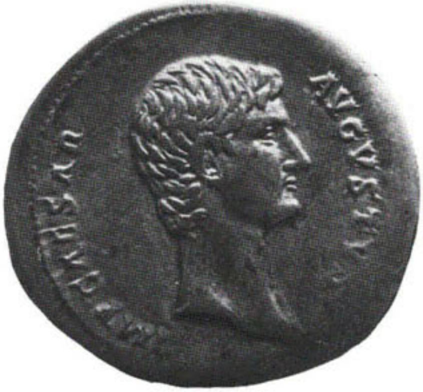
19



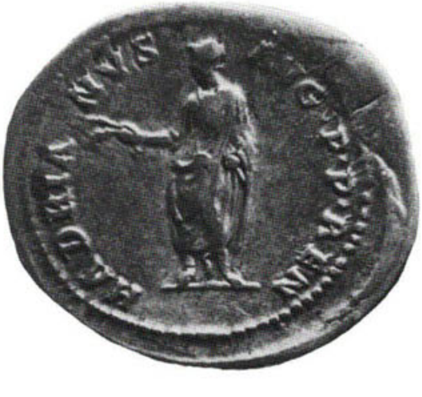


20





21



gewonnenen Einsichten. So wie im Caesartypus Pisa-Chiaramonti das Porträt des Augustus sozusagen in die Vergangenheit, auf das Bildnis des vergöttlichten Vaters, zurückwirkte, so wirken hier die Münzdarstellungen der flavischen Kaiser auf die Erscheinung des Augustus zurück. Diese Art der Aktualisierung historischer Vorbilder durch physische Angleichung scheint eine spezifisch römische Haltung widerzuspiegeln. Sie ist jedenfalls eine bemerkenswerte Facette im Gesamtkomplex der Vorbildlichkeit des Augustus und läßt sich auch in der Rundplastik beobachten[27].

V. Restitutionen des Domitian

Domitianus war in einer schwierigeren Lage als sein älterer Bruder Titus, was die Möglichkeit der Rückbeziehung auf Augustus anlangt. Vor ihm hatte es noch keinen Fall gegeben, daß der jüngere Bruder dem älteren in der Augustuswürde nachgefolgt wäre. Für ihn liegt das einzig Verbindende im Namen des Caesar Augustus, den er auf seinen Restaurationsprägungen in allen denkbaren Abänderungen führt: DOMITIANVS CAESAR DIVI VESPASIANI FILIVS AVGVSTVS, IMPERATOR DOMITIANVS VESPASIANVS AVGVSTVS, IMPERATOR DOMITIANVS AVGVSTVS und IMPERATOR DOMITIANVS CAESAR AVGVSTVS[28]. Er hat, offenbar zu Beginn seiner Herrschaft, die gleichen Münzen mit DIVVS AVGVSTVS PATER nachgeprägt wie Titus, aber in geringerer Auflage und mit wesentlich weniger Varianten. In der Bildnisgestaltung des Divus Augustus ist ein bedeutsamer formaler Unterschied zu den 'Erneuerungen' des Titus nicht feststellbar.

VI. Restitutionen des Nerva

Nerva wurde durch den Senat zur Herrschaft berufen. Seine Aufgabe war, „einen Mann von Gewicht, der beim Heere etwas galt“[29], als Nachfolger zu adoptieren. Nerva war zu Beginn seiner Herrschaft 66 Jahre als, hatte also keine Möglichkeit, sich mit dem immer jugendlichen Augustus unmittelbar zu vergleichen. Andererseits mußte er schon aus Gründen der Legitimation auf das große Vorbild zurückgreifen. Er nennt sich von Anbeginn an IMPERATOR NERVA CAESAR AVGVSTVS, und er kann in einem Punkt die direkte Vergleichbarkeit herstellen: da er, wie Augustus, keinen männlichen Nachkommen hatte, mußte er zur Adoption greifen, wenn er auch nicht in seiner angeheirateten Verwandtschaft (von der wir nichts wissen) suchen konnte, sondern auf Rat vor allem des Licinius Sura den Oberbefehlshaber einer großen römischen Truppenkonzentration und Statthalter der Germania Superior, M. Ulpius Traianus, wählte. Unter allen römischen Kaisern hat Nerva die größte Zahl augusteischer Münzen (wenn man darunter auch die des DIVVS AVGVSTVS PATER rechnet) restituiert[30]; nur in der Gesamtzahl aller 'Erneuerungen' wurde er von seinem Nachfolger Traian bei weitem übertroffen. Seine Münzstempelschneider liefern den Beweis für die prinzipielle Berechtigung unserer bisherigen Interpretation. Denn war Augustus unter den Flaviern wohlbeleibt, geradezu kompakt dargestellt worden, so wird ihm nun ein langer Hals, gern eine betonte Adlernase, ein hageres Gesicht, ein hervortretender Adamsapfel gegeben und somit seine Angleichung an die Bildnisse des Nerva vollzogen.

---

[27] Vgl. Vierneisel–Zanker a. O. (Anm. 7) 65f.

[28] RIC II Domitian 453–456. BMCRE II Taf. 82, 6–9 (davon 7: Paris). Glasgow, Robertson a. O. (Anm. 24) Taf. 57 Mitte 1.

[29] A. Heuss, Römische Geschichte, Braunschweig 1960, 337.

Hatten die früheren Kaiser schon einige Typen der augusteischen Prägung stillschweigend, d.h. ohne ausdrückliche verbale Beziehung auf das Vorbild, für sich verwendet, so ist Nerva der erste, der das mit betontem, in der Legende ausgedrückten Hinweis auf das Muster tut. Er wählt dafür (oder läßt dafür wählen) ein häufiges Thema des augusteischen Geldes, den *capricornus* mit Globus, Steuerruder und Füllhorn, außerdem den stoßenden Stier der Lugduner Münzung des Augustus. Die Vorderseite ist eine Neuschöpfung: Kopf des Augustus, ohne Kranz, nach rechts, dazu als Legende DIVVS AVGVSTVS. Es handelt sich dabei um Denare, nicht mehr um Kleingeld. Für die neue Politik ist auch bezeichnend, daß Augustus nicht mehr als PATER (was er ja nur für Tiberius war) bezeichnet wird, von zwei weiter unten zu behandelnden Ausnahmen im Bereich der 'Bronze'-Prägung abgesehen. Es ist hier auch der Ort, darauf hinzuweisen, daß alle Feststellungen dieser Art, die auf Nichtexistenz bestimmter Typen oder Legenden zielen, jederzeit durch Neufunde widerlegt werden können. Der Denar mit dem stoßenden Stier ist bislang nur in einem einzigen Stück belegt, und auch das erst seit 1974; er kann hier nicht abgebildet werden[31]. Zum Ausgleich kann er recht genau datiert werden. Das Vorbild, Gold- und Silberstücke des Augustus aus den Jahren 15–11 v. Chr.[32], bezieht sich auf einen Sieg des Augustus und im Zusammenhang der Serie auf die Erfolge des Drusus und Tiberius in Pannonien, Dalmatien und Germanien. 97 nahm Nerva auf Grund von Siegen der römischen Truppen in Pannonien den Beinamen Germanicus an. Soweit man überhaupt innerhalb der knapp anderthalbjährigen Regierung Nervas nach einem besonderen Anlaß für diese Prägung sucht, bietet sich dies Ereignis zwanglos an. Die Vorderseite des Denars ist stempelgleich mit dem zweiten von Nerva 'restituierten' Denar[33], zieht diesen also auch zeitlich mit sich: die Prägegruppe, soweit wir sie bislang kennen, gehört in die zweite Hälfte des Jahres 97. Das Thema des zweiten Denars, der *capricornus* mit seinen Attributen, ist in seiner genauen Bedeutung für Augustus noch umstritten[34]; die Zeitgenossen und Späteren nahmen es als Nativitätszeichen des Augustus[35], ohne sich auf nähere Erörterungen einzulassen, soweit wir sehen können. Wenn der siegreiche Nerva das Geburtszeichen des Augustus aufnimmt für die Erneuerung der Prägung, hat das offenbar seinen guten Sinn in der durch den Globus (Weltherrschaft) und das Füllhorn (wirtschaftliches Gedeihen) und das Steuerruder (Attribut der Fortuna-Tyche) hinreichend verdeutlichten Glücksbedeutung des Zeichens. Vielleicht ist noch eine weitere Kleinigkeit im Sinne der Zeit Nervas nicht ohne Bedeutung. Die Legende DIVVS AVGVSTVS begegnet in der römischen Prägung unter Caligula[36] und Claudius, danach noch einmal während der Bürgerkriege der Jahre 68 und 69[37]. In allen Fällen trägt der vergöttlichte Kaiser den Strahlenkranz, nie ist die Legende so angeordnet wie bei Nerva, und nur in der Bürgerkriegszeit kommt der *capricornus* vor, mit und ohne Attribute, aber nie mit dem DIVVS AVGVSTVS auf der Vorderseite. Es darf wohl erwogen werden, inwieweit Nerva, der die Bürgerkriege ja als erwachsener Mann, gewesener Praetor und somit Senatsmitglied miterlebt hat, jeden Hinweis auf diese Zeit vermeiden wollte. Doch bleibt das, zugegebenermaßen, Spekulation.

---

[30] RIC II Nerva 126–137. Zur Auswahl (offenbar nur Divus Augustus) MATTINGLY a. O. (Anm. 20) 185. 204ff., bes. 207. RIC a. O. Nr. 138. BMCRE III, p.l.

[31] Auktionskatalog Bank Leu, Zürich, 10, 1974, Nr. 30 Taf. 2. Nach A. BANTI–L. SIMONETTI, Corpus Nummorum Romanorum VI, 1974, 167 Nr. 1028 aus Sammlung Rinaldi.

[32] RIC I Augustus 327. 334. 335. 338. KRAFT a. O. (Anm. 4) 229ff. = 315ff. SUTHERLAND a. O. (Anm. 4) 46ff. 105. GIARD a. O. (Anm. 4) 4. C. D. BARNES, The Victories of Augustus, JRS 64, 1974, 22.

[33] BMCRE III Taf. 3, 8. BANTI-SIMONETTI a. O. Nr. 1027.

Für unser Hauptthema, die Vorbildlichkeit des Augustusbildnisses, geben die Prägungen in unedlen Metallen mehr her. Außer dem Sesterz mit dem sitzenden Augustus auf der Vorderseite, der für diesen Problemkreis unergiebig ist[38], figurieren unter den 'Erneuerungen' Nervas der Adler auf dem Globus, dazu ein Adler auf Blitzbündel, der Globus mit Timon darauf, der geflügelte Blitz, der Altar der Providentia, jedoch ohne die zugehörige Legende, schließlich das S C im Mittelfeld, darum die Restitutionslegende des Nerva. Aus dem Programm des Titus ist die Victoria mit dem Schild weggelassen (soweit wir bisher wissen), dafür ist aus dem ursprünglichen tiberianischen Komplex der geflügelte Blitz neu hinzugenommen[39]. Keine der angeblichen 'Erneuerungen' des Nerva hält sich eng an das Vorbild. Nur je eine Ausführung des Sesterz und des As mit dem Altar hat DIVVS AVGVSTVS PATER auf der Vorderseite, den Kopf selbst dann ohne den Strahlenkranz, also kranzlos (der As) oder mit Lorbeerkranz (der Sesterz). Die übrigen Typen haben den teils kranzlosen, teils mit Strahlenkranz versehenen Kopf des Augustus mit der Umschrift DIVVS AVGVSTVS. Genauso sind die Rückseiten freie Variationen oder direkte Neuschöpfungen der Münze unter Nerva[40]. Die ausgewählten Motive sehen also ab von der Anlehnung an Tiberius: außer dem seltenen As mit DIVVS AVGVSTVS PATER gibt es nur noch einen singulären Sesterz mit dieser Legende[41]. Der As zeigt einen in Richtung Nerva verfremdeten Divus Augustus[42]. Der ebenfalls seltene As mit dem Adler auf Blitzbündel (Taf. III 14) gibt Augustus zu einem relativ kurzen Hals einen betonten Adamsapfel, während der häufigere As mit dem Adler auf Globus (Taf. III 15) den Hals etwas länger, die Nase um eine Kleinigkeit gebogener, die Frisur mehr an den Actiumtypus des Augustus angelehnt zeigt. Die Nuancen sind gering, aber der Gegensatz zum flavischen Divus Augustus ist leicht zu sehen. Der As mit dem geflügelten Blitz (Taf. III 16–IV 17) führt die Varianten gesammelt vor: teils die Frisur näher dem Actiumtypus, teils diejenige des Typus Prima Porta, aber immer den längeren Hals; die Nase kann am Ansatz mehr oder weniger eingezogen, ihr Rücken mehr oder weniger stark gekrümmt sein. Der Dupondius mit dem bindenumwundenen Globus, der von dem Zeiger der Sonnenuhr überragt wird[43], gibt die gleichen Variationen[44] (Taf. IV 18–19), ebenso die Asse mit dem Altar. Der auf der Rückseite bildlose Sesterz (Taf. III 13) führt die beabsichtigte Wirkung beispielhaft vor Augen: die starke Ausbildung des Adamsapfels an dem langen Hals, die kräftige Einsenkung der Nasenwurzel, die Behandlung der Frisur (bei der auch entfernte Anklänge an den Actiumtypus vermieden sind) lassen Augustus, der jeweiligen Fähigkeit des Stempelschneiders entsprechend, mehr oder weniger wie Nerva aussehen. Der Gegensatz zu den flavischen Prägungen kann kaum entschiedener vorgestellt werden. Die in die Zukunft weisende Ausstrahlung des Vorbildes Augustus und die auf dies Vorbild zurückwirkende, wohl eindeutig als propagandistisch zu bezeichnende Tendenz der Annäherung an den jeweils lebenden Augustus ist deutlich.

---

[34] Nativitätsgestirn des Augustus: z.B. Grant a. O. (Anm. 22) 72f. K. Kraft, JNG 17, 1967, 17ff. = Ders., Ges. Aufsätze (Anm. 4) 262ff.: speziellere Deutung als Zeichen des *ad rei publicae salutem natus*. Zeichen der Geburt, der Zeugung (und der Wiedergeburt als Augustus) Kähler (Anm. 6) 24. W. K. Lacey, Octavian in the Senate, JRS 64, 1974, 176ff. geht auf diese Frage nicht ein.

[35] Manilius II 507–509. Suet. Aug. 94, 12.

[36] BMCRE I Caligula 105 Taf. 28, 2 (sicher richtiger eingeordnet als in RIC I Tiberius 10). Vgl. W. Trillmich, Familienpropaganda der Kaiser Caligula und Claudius (AMuGS 8), Berlin 1978, 46f. BMCRE I Caligula 88–92 Taf. 30, 7 (= RIC I p. 96 Nr. 8). BMCRE I Claudius 224–225 Taf. 37, 7 (= RIC I Claudius 86).

[37] P.-H. Martin, Die anonymen Münzen des Jahres 68 nach Christus, Mainz 1974, 83ff. Nr. A 12 Taf. 10. A 24 Taf. 11–12. A 26–27 Taf. 12.

[38] RIC II Nerva 127.

[39] RIC II Nerva 130. RIC I Divus Augustus Pater 1.

VII. Restitutionen des Traian

Traian hat unter allen römischen Kaisern die meisten Restitutionen älterer Münzen, von der frühen, republikanischen Prägung an, herausbringen lassen[45]. Neben den Kopfporträts Caesars und des Pompeius begegnen insgesamt fünf

---

[40] So schon Mattingly a. O. (Anm. 20) 185. Zu der dort erwähnten Prägung mit Agrippina Maior a. O. 207. RIC II Nerva zu 138. Trillmich a. O. 5 Anm. 14.

[41] RIC II Nerva 134 (As). 137 (Sesterz). Der Sesterz Nerva 136 hier Abb. 13.

[42] Banti–Simonetti a. O. (Anm. 31) 211 Nr. 1059.

[43] Weder die Interpretation des Befundes noch die Ausdeutung sind sicher. Nur: ein Steuerruder ist der 'Timon' sicher nicht.

[44] BMCRE III Taf. 8,2. 4. Ein vorzügliches Exemplar jetzt Auktionskatalog Leu (Anm. 31) 20, 1978, Nr. 229 Taf. 20.

[45] Ausführlich H. Mattingly, NumChron 1926, 232ff.

Prägungen des Augustus, darunter eine des Triumvirn[46], die 'Augustus' mit der schlichten Frisur und der unten vorgewölbten Stirn Traians zeigt. Zwei Münzen des Münzmeisters Cossus Lentulus, bezeichnenderweise beide mit Agrippa auf der Rückseite, dem Traian als Feldherr nahestand, sind dem augusteischen Muster etwas näher[47]. Es ist jedoch bemerkenswert, daß Traian grundsätzlich nur ältere Prägungen in Gold und Silber nachprägt, also das bislang bevorzugte Material ausläßt, und daß er als erster und einziger Kaiser überhaupt Aurei zur Nachprägung verwendet. Das Gepräge mit dem lorbeerbekränzten Kopf des CAESAR AVGVSTVS DIVI F. PATER PATRIAE[48] auf der Vorderseite und einem Krokodil auf der Rückseite ist ebenso eine traianische Phantasiekombination aus ganz verschiedenen, wenn auch augusteischen Elementen wie der Aureus mit Divus Augustus auf der einen Seite und einem Legionsadler zwischen zwei *signa* auf der anderen; hier ist der Rückseitentypus von M. Antonius übernommen, "*probably conscious and deliberate*"[49]. Das verwendete Porträtmodell ist dem der PATER PATRIAE-Serie ähnlich.

VIII. Der Cistophor des Hadrian

Nach der traianischen Massenemission von Restitutionen älterer Münzen, die einen Überblick darüber geben, was zu seinen Zeiten als exemplarisch römisch galt, ist nur noch ein Cistophor des Hadrian zu erwähnen, der auch insoweit in die alten Bahnen zurücklenkt, als Augustus einem unbärtigen Hadrian erstaunlich ähnlich ist (Taf. IV 20–21)[50]. Die Rückseite zeigt einen stehenden Hadrian mit der nicht leicht erklärbaren Umschrift HADRIANVS AVG·P·P·REN. Da die bisher allein gebräuchliche Form für Erneuerung der Prägung *restituit* lautete, macht REN Schwierigkeiten. Die frühere Auflösung in *renovavit* paßt nicht recht. Hadrian trägt Ähren in der Hand, und da es sich um eine östliche Prägung handelt (der Münzfuß ist auf die östliche Hälfte der römischen Welt beschränkt), hat M. Grant vorgeschlagen, REN in *renatus* aufzulösen[51], die Prägung mit der

---

[46] RIC III Trajan 807. Rom. Öfter abgebildet das Exemplar ex Vierordt: Auktions-Katalog J. Schulman, Amsterdam 1923, Nr. 450 = Auktionskatalog Hess/Leu, Zürich 1962, Nr. 420 Taf. 17 = Katalog Ars Classica, Genève 1938 Nr. 194.

[47] Mattingly a. O. (Anm. 45) Taf. 13, 4–5 = BMCRE III Taf. 23, 15–16.

[48] RIC III Trajan 819. Exemplare in Berlin und Paris. Banti–Simonetti a. O. (Anm. 31) Nr. 1061 und 1061/1 bilden das gleiche Berliner Stück einmal als in Berlin, dann als in London befindlich ab!

[49] Mattingly a. O. (Anm. 45) 261, vgl. 257 Nr. 5 Taf. 13,9 = BMCRE III Taf. 23,21. RIC III Trajan 820. Exemplare in London, Neapel, Paris, Turin.

[50] RIC III Hadrian 532. BMCRE III Taf. 75,5. Exemplare in London, Wien, Paris, mehrfach im Handel.

[51] Grant a. O. (Anm. 22) 208ff. Abb. 77: Exemplar ex Vierordt (s. Anm. 46) Nr. 655 = BMCRE III Taf. 75,6.

Einweihung Hadrians in die eleusinischen Mysterien in Zusammenhang zu bringen, in die Augustus 150 Jahre zuvor sich hatte einweihen lassen, und mit dem zugleich durch die Rückgabe der an die Parther verlorenen Feldzeichen errungenen größten außenpolitischen Erfolg des Augustus zu verbinden. Es mag hier offenbleiben, ob man soviel auf einmal in eine Prägung hineinlesen darf, bzw. ob die Zeitgenossen alle diese versteckten optischen Signale rezipieren konnten; aber in jedem Fall ist dies ein Versuch, das rätselhafte REN zu erklären. Zumal auf der Vorderseite Augustus nicht als Divus, sondern mit den Titeln seiner Zeit wiedergegeben ist: IMP(*erator*) CAESAR AVGVSTVS. Unsere Abbildungen geben die beiden entscheidenden Stempel, die sich in einigen Einzelheiten unterscheiden: in Haarbehandlung, Nasenansatz, Augenbrauen, Kinnpartie. Dennoch bleibt beiden Fassungen die Nähe zum Porträt Hadrians. Auch Hadrian ist ein *ad rei publicae salutem* neugeborener Augustus, er drückt das nur anders aus als sein Adoptiv-Großvater Nerva.

Damit darf die Betrachtung, die nur einen ersten Überblick geben kann, abgebrochen werden. Sowohl die Augustusbildnisse der *consecratio*-Serien des 3. Jahrhunders wie diejenigen der spätantiken Kontorniaten gehören in einen anderen Zusammenhang. Hadrian ist der letzte römische Kaiser, der sich durch Bildnisangleichung auf Augustus rückbezieht. Auch nach ihm ist Augustus natürlich immer ein Vorbild geblieben; aber dafür fand man neue Ausdrucksformen, die mit Bildnisangleichung nichts mehr zu tun haben.

Abbildungsverzeichnis

I 1 Denar des Augustus (RIC I 26). München, Staatl. Münzsammlung. ca. 2,5:1. Photo des Verf.
2 Aureus des Augustus (RIC I 352). London, British Museum. ca. 2,2:1. Photo des Verf.
3 Augustus. Vom großen Kameo. Wien, Kunsthistor. Museum. Photo des Museums.
4 Caligula. Wien, Kunsthistor. Museum. Nach: Eichler–Kris a. O. (Anm. 7) Taf. 3.
II 5 Dupondius. London, British Museum. BMC I Tiberius 141. ca. 2,5:1. Photo des Verf.
6 Dupondius. Glasgow, Hunter Coin Cabinet. RIC II Titus 189. Nach Robertson a. O. (Anm. 24) Taf. 48,2. ca. 2:1.
7 As. den Haag, K. Cabinet van Munten en Penningen. RIC II Titus 193. Photo des Verf. ca. 2:1.
8 As. München, Staatl. Münzsammlung. RIC II Titus 191. Photo des Verf. ca. 2:1.
9 As. Bern, Histor. Museum. RIC II Titus 191. Photo des Verf. ca. 2:1.
10 As. Bern, Histor. Museum. RIC II Titus 194 var. Photo des Verf. ca 2:1.
III 11 As. den Haag, K. Cabinet van Munten en Penningen. RIC II Titus 198 var. (204 var.). Photo des Verf. ca. 2:1.
12 As. Bern, Histor. Museum. RIC II Titus 199. Photo des Verf. ca. 2:1.
13 Sestertius. RIC II Nerva 136. Nach Auktionskatalog J. Hirsch, München, 26, 1910, Nr. 651 Taf. 20.
14 As. Bern, Histor. Museum. RIC II Nerva 128. Photo des Verf. ca. 2:1.
15 As. Glasgow, Hunter Coin Cabinet. RIC II Nerva 129. Nach Roberston a. O. (Anm. 24) Taf. 60,4.
16 As. den Haag, K. Cabinet van Munten en Penningen. RIC II Nerva 130. Photo des Verf. ca. 1,5:1.

IV 17 As. den Haag, K. Cabinet van Munten en Penningen. RIC II Nerva 130. Photo des VERF. ca. 1,5:1.

18 Dupondius. den Haag, K. Cabinet van Munten en Penningen. RIC II Nerva 131. Photo des VERF. ca. 1,5:1.

19 Dupondius. Bern, Histor. Museum. RIC II Nerva 131. Photo des VERF. ca. 1,5:1.

20 Cistophor. Wien, Bundessammlung von Münzen, Medaillen und Geldzeichen. RIC III Hadrianus 532. Photo des VERF. ca. 1,8:1.

21 Cistophor. Wien, Bundessammlung von Münzen, Medaillen und Geldzeichen. RIC III Hadrianus 532. Photo des VERF. ca. 1,8:1.

Tradizione e intenzione nel ritratto di Vespasiano

di GIULIANA PALADINI, Pisa

Sommario

I. Premesse. Il ritratto di Vespasiano dal POULSEN ai nostri tempi 612
II. Il contributo determinante dei ritratti su moneta 615
III. I ritratti nella plastica 618
IV. Conclusioni. Tradizione e intenzione nei ritratti dell'imperatore Flavio 619
Indice delle illustrazioni 622

I. Premesse. Il ritratto di Vespasiano dal POULSEN *ai nostri tempi*

I ritratti di Vespasiano pervenutici, pur tenendo conto unicamente di quelli autentici, sono numerosi, tuttavia gli studi inerenti si sono basati solamente su alcuni di essi, in genere, sempre sui medesimi[1], per cui gli altri sono rimasti nell'ombra e praticamente dimenticati nonostante la notevole importanza, che essi invece rivestono. Ed indubbiamente a questo fatto, oltre che ad altri elementi che esamineremo in seguito, si deve la classificazione in cui, fino ad oggi, essi sono stati catalogati.

Il primo tentativo, in merito, va attribuito a F. POULSEN, il quale, nel 1914, in un articolo dedicato ai ritratti romani della Ny Carlsberg Glyptotek[2], afferma che le immagini del primo imperatore Flavio si dividono in realistiche e idealizzate; nel primo gruppo annovera la testa di Copenhagen, 659a (tav. II 8a, b)[3], nel secondo la testa di Roma, 330 (tav. III 12a, b)[4], oltre a quelle di Napoli, 6066[5] e 6068[6]. In queste ultime, egli sottolinea che „la concezione della forma, specialmente la conformazione degli occhi e del mento, si pongono sulla linea dei ritratti giulio-claudi". Ora, è del tutto impensabile che, nei ritratti summenzionati, sussista qualche traccia dello stile giulio-claudio, poichè dall'esame stilistico delle singole teste non emerge nessun elemento di quella ispirazione classicistica, che costituisce invece una caratteristica fondamentale della ritrattistica giulio-claudia. Quindi, se l'idealizzazione che il POULSEN rileva in alcune immagini di Vespasiano deriva dal parallelismo con i ritratti del periodo precedente e non ha, come sembra, giustificazione di altro genere, è questa una teoria nell'insieme poco attendibile. Essa ha trovato invece un nutrito seguito ed ha informato di sé gran parte degli studi successivi, fino ai nostri giorni.

---

[1] Vanno esclusi da questo giudizio e considerati a sé stanti, in quanto essenzialmente cataloghi, l'opera di J. J. BERNOULLI, Römische Ikonographie. Die Bildnisse der römischen Kaiser und ihrer Angehörigen, II, 2, Stoccarda, Berlino, Lipsia, 1891; e l'opera di M. WEGNER, G. DALTROP, U. HAUSMANN, Das römische Herrscherbild, II, 1. Die Flavier, Berlino, 1966.

[2] F. POULSEN, Römische Porträts in der Ny Carlsberg Glyptotek zu Copenhagen. Kopf des Vespasian, in: Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts (Römische Abteilung), XXIX, 1914, pagg. 44–49.

[3] Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 659a (2585).

Nel 1941 R. WEST[7] confermò la validità di tale classificazione e adducendo come esempi, oltre a pochi altri, gli stessi ritratti su cui si era soffermato anche il POULSEN, introdusse un'ulteriore suddivisione, che costituisce una sottile ed elaborata precisazione più che un elemento veramente nuovo. Egli distingue infatti, nell'ambito delle immagini idealizzate, quelle „idealizzate nel senso della spiritualità (*Vergeistigung*)" e quelle in cui si ha una „eroicizzazione nel senso della forza (*kraftvollen*)"; ciò si sarebbe verificato „a seconda del modo con cui lo scultore ha risolto il problema di sublimare una testa brutta di contadino facendone un ritratto di imperatore, che potesse soddisfare alle esigenze della dinastia giulio-claudia". Sono considerazioni queste abbastanza azzardate dal punto di vista artistico (vale in proposito quanto abbiamo già detto per il POULSEN), ma discordanti soprattutto dal punto di vista storico. Vespasiano infatti non presentò mai sè stesso come continuatore della linea politica seguita dai suoi immediati predecessori, né certamente il popolo, dopo le esperienze precedenti, voleva considerarlo come tale. È impensabile dunque che si sia avvertita da parte sua la necessità di porsi, anche iconograficamente, in una linea di continuità rispetto ai Giulio-Claudi e, tanto meno, che tale necessità sia stata quindi da lui suggerita agli artisti che lo ritraevano. Può essere significativo inoltre il fatto che R. WEST ammette l'esistenza dei ritratti idealizzati, ma ne include due solamente (di cui uno è quello di Roma, 330) tra gli idealizzati veri e propri, cioè tra quelli che lo sono nel senso della spiritualità, mentre ne colloca un numero maggiore tra gli eroicizzati nel senso della forza: definizione, di cui si avvertono facilmente tutta la contraddizione interna e la macchinosità: così concepita essa infatti esprime un concetto che si avvicina molto più al realismo che alla idealizzazione, la quale ultima, accolta evidentemente a priori dall'autore, si è rivelata non del tutto corrispondente allorchè egli è passato ad un esame diretto e maggiormente circostanziato dei vari ritratti; da qui l'ambiguità ed il compromesso di questa classificazione.

Nel 1945 F. MAGI, in una sua opera interamente dedicata ai Fregi A e B del Palazzo della Cancelleria[8], riserva un capitolo alla testa di Vespasiano su figura togata, presente al centro del Fregio B. Il MAGI dapprima lo considera un ritratto idealizzato, ma successivamente, ammette che esso viene a trovarsi un pò in disparte rispetto alle altre immagini di questo tipo[9]. Questa incertezza rivelata a proposito di un ritratto, che è il solo, forse, volendolo, a potersi considerare idealizzato, crea ancora una volta delle perplessità circa la validità della suddivisione introdotta dal POULSEN.

---

[4] Roma, Museo Nazionale, inv. 330.

[5] Napoli, Museo Nazionale, inv. 6066.

[6] Napoli, Museo Nazionale, inv. 6068.

[7] R. WEST, Römische Porträt-Plastik, II, Monaco, 1933, pagg. 6–12.

[8] F. MAGI, I rilievi flavi del Palazzo della Cancelleria, Roma, 1945.

In un catalogo dei ritratti del Museo Nazionale Romano, edito nel 1953[10], B. N. FELLETTI MAJ, proprio per la testa inv. 330, fa notare che vi è accentuata l'espressione delle doti spiritualmente più elevante e che essa assomma in sé i caratteri di aderenza al soggetto fisico e di superiorità morale; la contrappone poi ai ritratti in cui sono accentuati i segni della *Kraftvollen* ed a quelli realistici, collocandola così per esclusione, anche se implicitamente, fra gli idealizzati.

Pur avvalendosi sempre della medesima classificazione, R. BIANCHI BANDINELLI le ha conferito contenuti nuovi ed è venuto così ad occupare una posizione a sé stante negli studi sulla iconografia di Vespasiano. In un suo libro, pubblicato nel 1969[11], egli esprime l'opinione che la testa di Copenhagen, 659a costituisca l'esempio più evidente del ritratto privato e funerario, in contrapposizione al ritratto ufficiale ed onorario rappresentato dalla testa di Roma, 330, riporta dunque come esempi gli stessi due ritratti che dagli studi precedenti sono stati collocati, il primo tra i realistici, il secondo tra gli idealizzati; ciò significa che per R. BIANCHI BANDINELLI i ritratti di carattere privato-funerario corrispondono ai realistici e quelli di carattere ufficiale-onorario agli idealizzati. La suddetta ipotesi è molto interessante ed affonda le sue radici nella teoria, espressa sempre da R. BIANCHI BANDINELLI, circa l'origine del ritratto in Roma. Nell'opera già citata ed in altri suoi scritti precedenti[12], egli pone tale origine, improntata ad un minuzioso realismo, in relazione con lo *ius imaginum*, con l'uso, cioè, delle maschere funerarie, per cui sarebbe sorta in ambiente patrizio; il periodo augusteo però, pieno di conformismo e di virtuosismo tecnico, avrebbe annullato, persino nella ritrattistica ufficiale, la vivacità ed il verismo di quella repubblicana, finchè dopo i regni di Claudio e di Nerone, che rappresentano la fine dello stile di corte, ha inizio l'impero dei Flavi, nel quale vengono ripresi i metodi preaugustei ed il realismo ritorna, così, prepotentemente nei ritratti dello stesso imperatore. È a questo punto che il BIANCHI BANDINELLI, non potendo fare a meno di constatare l'esistenza di immagini idealizzate, oltre che realistiche, nell'ambito della iconografia di Vespasiano, e forse proprio a giustificazione di questa coesistenza, definisce appunto le une di carattere funerario, e quindi privato, e le altre di carattere onorario, e quindi ufficiale o pubblico.

Come si vede dunque la distinzione dei ritratti di Vespasiano in realistici e idealizzati, sta, in ogni caso, alla base di tutti gli studi sin qui condotti. Prescindendo per ora dalla terminologia usata per qualificarla, esaminiamo se e come si giustifica tale suddivisione da un punto di vista puramente tipologico; a questo proposito occorre ricordare che è necessario tener conto oltre ai ritratti nella plastica, anche di tutta la ricca e varia documentazione che ci offrono le effigi sulle monete coniate durante l'impero di Tito Flavio Vespasiano.

---

[9] F. MAGI, op. cit., pag. 59.

[10] B. M. FELLETTI MAJ, Museo Nazionale Romano, I ritratti, Roma, 1953.

[11] R. BIANCHI BANDINELLI, Roma. L'arte romana nel centro del potere, dalle origini alla fine del II secolo d. C., Milano, 1969.

[12] R. BIANCHI BANDINELLI, Archeologia e cultura, Milano, Napoli, 1961; ID., L'origine del ritratto in Grecia e in Roma, Corsi universitari, Roma, s. d.

II. Il contributo determinante dei ritratti su moneta

I conii della zecca di Roma, del 69/70, presentano ritratti con elementi fisionomici molto incerti e molto poco caratterizzanti: in un denarius in oro (tav. I 1)[13], ad esempio, si può vedere soltanto una testa piuttosto giovanile dai lineamenti anonimi. In un altro denarius in oro di questo periodo[14], si nota una somiglianza molto ravvicinata con il ritratto del Vitellio[15] di Venezia, Museo Archeologico, n. 292[16]. Queste incertezze iniziali possono essere giustificate per il fatto che Vespasiano ritornò dall'Oriente in Roma soltanto nella seconda metà del 70[17] e, quasi sicuramente, quando la zecca effettuò le prime emissioni non vi era alcun ritratto dell'imperatore che potesse servire da modello. Infatti, subito dopo, a cominciare dalle monete del 70/71, si verifica un deciso affermarsi di lineamenti più sicuri e caratterizzati: in un denarius in argento, facente parte di questa emissione[18], si può notare a riproduzione di una testa con i capelli molto ondulati all'interno della corona di alloro, ma assenti all'esterno di essa, sulla fronte e sulle tempie; il naso, dall'insellatura pronunciata, è quasi adunco, le guance piene terminano nelle mascelle quadrate e robuste, il collo è poderoso con pieghe orizzontali molto evidenti sulla cervice; in altre monete, al di sotto del mento, è tracciata una piega profonda che si allunga quasi fino alla parte centrale delle guance: essa è molto evidente in un sestertius in rame del 73[19]. Sono questi i tratti fisionomici che, nell'ambito della zecca di Roma, diventeranno, da questo momento in poi, caratteristici e più o meno costanti. Non vi si nota infatti alcuna preoccupazione particolare di rappresentare il progredire dell'età dell'imperatore, conformemente all'anno di emissione; una prova concreta di ciò, anche se resta fermo che, in dieci anni di regno, Vespasiano, il quale salì al trono quando ne aveva sessanta, probabilmente non mutò molto fisionomicamente, è data da un tipo caratteristico di effige, che si ripete costantemente identica sulle monete appartenenti ad emissioni di anni diversi: si tratta di una testa il cui profilo è rivolto verso sinistra (mentre, in genere, lo si trova rivolto verso destra) e che presenta inoltre un naso particolarmente adunco e pertanto insolito nell'iconografia di Vespasiano[20]. Comunque i ritratti su moneta, anche se non presentano mutamenti sostanziali in relazione all'età[21], rivelano ugualmente numerose differenze tra di loro, tanto che, nell'ambito dei conii emessi dalla zecca di Roma si possono individuare, con una certa sicurezza, almeno due tipi.

---

[13] H. Mattingly, Coins of the Roman Empire in the British Museum, II. Vespasian to Domitian, Londra, 1930, pag. 1, tav. 1, fig. 1. (Quest'opera sarà citata d'ora in avanti con la sigla B.M.C.)

[14] H. Mattingly, B.M.C., pag. 4, tav. 1, fig. 7.

[15] Anche H. Mattingly, B.M.C., pag. 1, avanza l'ipotesi che i primi conii presentino appunto un adattamento del ritratto di Vitellio.

[16] J. J. Bernoulli, Röm. Ikon., pag. 15, n. 13, tav. 5.

[17] La data dell'ingresso in Roma di Vespasiano è controversa; secondo alcuni esso avvenne in ottobre (G. Goyau, Chronologie de l'empire romain, Parigi, 1891, pag. 144), secondo altri in agosto (B. Pick, Zeitschr. für Numism., XIII, 1887, pag. 378, n. 2), comunque sempre nella seconda metà dell'anno.

[18] H. Mattingly, B.M.C., pag. 9, tav. 1, fig. 18.

[19] H. Mattingly, B.M.C., pag. 148, tav. 26, fig. 4.

Uno di essi è senz'altro il più ricorrente ed il più numeroso per cui si rende necessaria una suddivisione in due sottotipi. Rientrano così in un primo tipo a) quelle effigi che presentano un collo tozzo e poderoso, mascelle quadrate, guance cadenti e pieghe carnose sulla cervice: può esserne presa ad esempio l'immagine su un denarius in argento del 77/78 (tav. I 2)[22]. Debbono invece ascriversi ad un primo tipo b) le effigi i cui lineamenti risultano nell'insieme meno tozzi esquadrati quali si rinvengono in un sestertius in rame del 71 (tav. I 3)[23]: il collo è qui ugualmente vigoroso, ma più slanciato, le mascelle restano poderose, ma sono meno decisamente quadrate, il profilo è più agile.

Costituiscono un secondo tipo effigi meno fortemente caratterizzate, con il profilo più perpendicolare, la pelle meno flaccida e cadente; esse sono meno frequenti di quelle del precedente tipo, tuttavia se ne hanno dei buoni esemplari: su di un sestertius in rame del 71 (tav. I 4)[24], è riportata una immagine dai lineamenti più asciutti, la quale, in base al profilo, si può immaginare di forma più allungata anche di prospetto, mentre in quelle del primo tipo in volto si intuisce tendente senz'altro ad una forma quadrata.

Pertanto il primo tipo a) ed il secondo si differenziano maggiormente tra loro, mentre il primo b) costituisce, più che altro, un termine di passaggio tra i due, restando però molto più vicino al primo c) che non al secondo.

A questo punto occorre estendere l'esame anche alle emissioni delle altre zecche che, nello stesso periodo, operarono sia in Occidente che in Oriente[25]. In ciascuna di esse, con molto minor rilievo per quelle dell'Oriente, dopo un iniziale periodo di incertezze, che abbiamo riscontrato evidentissimo nella stessa Roma, durante il quale l'immagine di Vespasiano non presenta gli elementi fisionomici che diverranno poi caratteristici e costanti, l'effigie dell'imperatore Flavio finisce per stabilizzarsi su uno dei due tipi precedentemente individuati.

---

[20] Questa effige si riscontra ad esempio in un dupondius in rame del 73 (H. Mattingly, B.M.C., pag. 152, tav. 26, fig. 10), ma la si rinviene anche in un aureus del 74 (H. Mattingly, B.M.C., pag. 25, tav. 3, fig. 20), ed in un denarius in argento del 76 (H. Mattingly, B.M.C., pag. 34, tav. 5, fig. 16).

[21] Ne è una ulteriore conferma il confronto tra la testa di un denarius in argento del 70/71 (H. Mattingly, B.M.C., pag. 9, tav. 1, fig. 18) e quella di un denarius in argento dell'anno 79 (H. Mattingly, B.M.C., pag. 45, tav. 7, fig. 16): esse non differiscono molto tra loro, solo la capigliatura, nella seconda, appare meno folta e la pelle un po' allentata.

[22] H. Mattingly, B.M.C., pag. 39, tav. 6, fig. 15.

[23] H. Mattingly, B.M.C., pag. 126, tav. 23, fig. 1.

[24] H. Mattingly, B.M.C., pag. 117, tav. 20, fig. 9.

[25] Agli inizi del governo di Vespasiano, oltre a quella in Roma, operarono altre zecche: in Occidente a Tarraco, a Lugdunum e nell'Illirico; in Oriente a Bisanzio, Efeso, Antiochia, Commagene ed Alessandria. Alla fine, però, soltanto Lugdunum batteva ancora moneta e limitatamente al bronzo (H. Mattingly, B.M.C., pagg. 1–5; W. Wruck, Die syrische

A Tarraco in Spagna prevalgono i ritratti che si accostano al secondo tipo della zecca di Roma: in un sestertius in rame del 71 (tav. I 5)[26], il collo pur presentando delle pieghe profonde risulta abbastanza slanciato ed il volto tende ad una forma decisamente meno squadrata e più allungata tanto che è possibile stabilire un parallelo tra l'effige di questo sestertius e quella del sestertius in rame coniato a Roma nel 71[27].

Anche Lugdunum presenta, nelle sue monete, la stessa tendenza alla forma allungata, evidente in un aureus del 76[28], in cui le mascelle non sono pesanti e tozze ed il naso, non molto sporgente è quasi in linea con la fronte.

Le monete coniate in Oriente invece non presentano che scarsi esemplari del secondo tipo mentre rivelano una costante e notevole analogia soprattuto con il primo tipo a) della zecca di Roma, con il tipo cioè in cui gli elementi fisionomici caratteristici sono particolarmente accentuati. Può apparire strano che ciò si verifichi in un ambiente che è stato il fulcro della tendenza a divinizzare il sovrano e quindi ad idealizzarlo nelle immagini; d'altra parte risulta meno strano se si pensa che appunto in Oriente Vespasino si trovava allorchè venne eletto imperatore dalle sue legioni il primo luglio del 69 e, successivamente, quando gli giunse il riconoscimento da parte del Senato, il 22 dicembre dello stesso anno, e che vi rimase anche durante i primi mesi del 70. In tal modo non solo fu possibile prima ancora che a Roma eseguire ritratti dal vero, e perciò più somiglianti, ma con molta probabilità l'imperatore stesso poté influire più direttamente, secondo i suoi intenti, sugli artisti che lo ritraevano. Infatti in un denarius in argento del 71 (tav. I 6)[29], coniato a Efeso, la testa che ha una forma quadrata, le mascelle pesanti, il collo corto e robusto, non differisce sostanzialmente da quella sul denarius coniato a Roma[30]. Caratteristiche analoghe si riscontrano sulle monete della zecca di Commagene, come su un dupondius del 74[31], nel quale però i tratti fisionomici essendo più sfumati conferiscono ai lineamenti un certo plasticismo.

Da questo rapido excursus su alcune tra le monete più significative si possono trarre alcune conclusioni interessanti: l'effige di Vespasiano sui conii, pur non presentando in nessun caso differenze sostanziali, oscilla da lineamenti tendenti ad una forma squadrata e tozza a lineamenti che riproducono un volto meno pesante e di forma leggermente più lunga ed agile; in Oriente sono più frequenti le

---

Provinzialprägung von Augustus bis Traian, Stoccarda, 1931, pag. 104). Le altre zecche provinciali, le quali erano servite per emissioni temporanee, dettate da necessità contingenti, avevano a poco a poco chiuso i battenti.

[26] H. Mattingly, B.M.C., pag. 184, tav. 32, fig. 6.

[27] Cfr. nota 24.

[28] H. Mattingly, B.M.C., pag. 76, tav. 12, fig. 17.

[29] H. Mattingly, B.M.C., pag. 96, tav. 16, fig. 9.

[30] Cfr. nota 22.

[31] H. Mattingly, B.M.C., pag. 219, tav. 43, fig. 6.

monete con i ritratti del primo tipo, mentre in Occidente prevale nettamente il tipo del volto più allungato e meno quadrato, ma le une e le altre trovano ugualmente corrispondenza in quelle elaborate dalla zecca di Roma dove hanno una netta prevalenza i ritratti del primo tipo, e ciò può far pensare che forse essi siano più vicino all'immagine reale dell'imperatore o comunque a quella che l'imperatore preferiva si diffondesse di sè stesso.

III. I ritratti nella plastica

Se a questo punto esaminiamo i ritratti di Vespasiano nella plastica, si constata che anche tra di essi esistono delle affinità, le quali rendono possibile una suddivisione in gruppi.

Il volto di forma squadrata, dovuta soprattutto alla conformazione delle mascelle ed alla pesantezza delle guance, è la caratteristica comune ad un gruppo di ritratti di cui l'esemplare più tipico è appunto la già citata testa di Copenhagen, 659a (tav. II 8a, b)[32], ed è evidente l'accostamento tra questo ritratto e l'effige sul denarius in argento del 77/78 (tav. I 2)[33].

Può farsi rientrare in questo gruppo, per quanto in parte se ne discosti, il busto di Torino (tav. III 11)[34], il cui volto ha lineamenti né decisamente squadrati né propriamente allungati e a partire dalle tempie, va restringendosi verso il mento, inoltre il collo è particolarmente slanciato; tra i ritratti esaminati è il solo esemplare che presenti queste caratteristiche (sussistono, in verità, alcune analogie con il ritratto di Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 463, circa l'autenticità del quale, però, si hanno numerose incertezze); è comunque abbastanza evidente il rapporto di esso con l'effige sul sestertius in rame del 71 (tav. I 3)[35] coniato in Roma.

La costante di un volto a forma più allungata, con mascelle sempre robuste, ma meno squadrate, con guance meno piene e pronunciate ed il profilo più perpendicolare, rende possibile un secondo raggruppamento di cui si può prendere ad esempio la ben nota testa di Roma, 330 (tav. III 12a, b)[36]; ed è interessante l'affinità di essa con l'effige sul sestertius in rame del 71 (tav. I 4)[37], coniato in Roma e, più ancora, con quella sul sestertius in rame del 71 (tav. I 5)[38], coniato a Tarraco[39].

---

[32] Ritratti che rientrano nello stesso tipo: Algeri, Museum, senza indic. di cat.; Firenze, Galleria degli Uffizi, 1914, 127 (tav. II 9); Museo Archeologico, 14544 (tav. II 10); Napoli, Museo Nazionale, 1889; 6068; Ostia, Museo, 477 (frammento); Roma, Museo Capitolino, 432; Museo Chiaramonti, VII 9, 1291; Antiquarium, senza indic. di cat.; Museo Nazionale, 53; Villa Albani, 18; Villa Giulia (frammento); Hannover, Kestner Museum I 28 (probabilmente copia moderna).

[33] Cfr. nota 22.

[34] Torino, Museo di Antichità, 244.

[35] Cfr. nota 23.

[36] Ritratti che rientrano nello stesso tipo: Berlino, Staatliche Museen, R 29 (347); R 30 (348) (probabilmente replica moderna); Firenze, Museo Archeologico, 14068; Londra, British Museum, 1890; Napoli, Museo Nazionale, 6066; Roma, Museo Nazionale, 128571; Museo Vaticano, Fregio B dei Rilievi della Cancelleria; Villa Giulia, senza indic. di cat. (tav. IV 13); Tunisi, Museo Alaoui du Bardo, C 1025 (tav. IV 14).

IV. *Conclusioni. Tradizione e intenzione nei ritratti dell'imperatore Flavio*

Il fatto di poter riunire i ritratti autentici di Vespasiano in gruppi porta a due considerazioni di un certo rilievo: in primo luogo si può ipotizzare l'esistenza di modelli realizzati dal vivo, da cui essi sarebbero derivati; le analoghe conclusioni a cui si è pervenuti per le monete ed il parallelo evidente tra ciascuno dei due gruppi di ritratti, con un relativo tipo di effigi su moneta, permettono poi di asserire, con una certa sicurezza, che non solo dovevano esistere dei modelli, ma che, forse, gli stessi modelli servivano sia per le effigi su moneta sia per i ritratti nella plastica[40]. In secondo luogo resta confermato che, nell'ambito della iconografia di Vespasiano, non si può prescindere da una classificazione dei ritrati in tipi, e questo risulta evidente, però dal momento che ci manca ovviamente il termine di riferimento, ossia il volto vero dell'imperatore Flavio, la definizione degli uni come idealizzati e degli altri come realistici può apparire arbitraria.

Qualificarli come realistici significa evidentemente ricollegare lo stile di questi ritratti alla tradizione ritrattistica repubblicana, che, fondendo gli elementi esteriori di un volto con l'interiorità di un personaggio, ne metteva in risalto le caratteristiche più consone al *mos maiorum*; così come definire gli altri idealizzati, nel periodo storico a cui ci riferiamo, significa porli sulla stessa linea dei ritratti di Augusto, nei quali „la somma autorità ufficiale, il potere e la dignità pervadono le sue sembianze e le sue forme"[41], e dei ritratti di Nerone nei quali si può ritrovare l'impronta dell'indirizzo ellenizzante che egli dette alla sua politica.

Ma una classificazione del genere serve soltanto a giustificare un dato di fatto, è un procedimento a posteriori che resta fine a se stesso in quanto non cerca di risalire alle cause che hanno determinato queste differenze e di dare loro una ragione d'essere. La motivazione fondamentale va ricercata, a mio avviso, nella intenzione di chi ha eseguito e più ancora di chi ha commissionato il lavoro.

---

[37] Cfr. nota 24.

[38] Cfr. nota 26.

[39] Non rientra in nessuno dei tipi esaminati la testa Colossale di Baltimora, Walters Art Collection, 23.119. Essa à elaborata secondo una tendenza artistica ellenistico-orientale per cui i lineamenti risultano evidentemente idealizzati (M. WEGNER, Die Flavier, pag. 73, vi intravede una „espressione asiatica"). Tuttavia la provenienza, quasi certa, da Pergamo, giustifica la mancanza di elementi puramente realistici.

[40] La stessa ipotesi, di comuni modelli plastici per i ritratti ed i conii, è formulata da H. MATTINGLY e E. A. SYDENHAM, The Roman Imperial Coinage, I, Londra, 1923, 20–22; cfr. anche S. SETTIS, Recensione al SALETTI (Ritratti severiani, Roma, 1967), in: Rivista di Filologia e di Istruzione classica, XCVIII, Torino, 1970, pagg. 359–365.

[41] H. P. L'ORANGE, Apotheosis in Ancient Portraiture, Oslo, 1947, pag. 54.

Ora, è indubbio che i ritratti del primo tipo ed in parte quelli del secondo, nei quali gli elementi fisionomici sono sempre particolarmente accentuati, rivelano l'evidente intenzione di riallacciarsi alla tradizione repubblicana, nella misura stessa in cui si accostano al realismo proprio di questo periodo. D'altra parte, rispetto alla tradizione immediatamente precedente, rispetto cioè ai ritratti di Augusto e a quelli di Nerone, essi costituiscono una frattura che può essere interpretata come una contrapposizione ad essi, scaturita da un vero e proprio intento provocatorio, il quale trova piena corrispondenza e conferma nello stesso atteggiamento politico di Vespasiano. La sua elezione infatti determinò un taglio netto con la precedente tendenza ellenizzante ed orientalizzante, tanto che egli arrivò persino ad espellere da Roma gli elementi intellettuali greci, asiatici ed egiziani[42] e non tanto perchè „egli, romano, non credeva, come tanti aristocratici suoi contemporanei, alla superiorità della civilizzazione greca"[43], quanto perchè temeva che essi avrebbero contribuito ad allontanare da lui, culturalmente e spiritualmente, la nuova classe dirigente, che egli volle invece costituita da elementi provenienti dal suo stesso ambiente cioè dal medio ceto italico; come in conformità con i suoi natali e secondo una precisa visione di ciò che il momento storico richiedeva, attuò in tutti i campi una politica tradizionalistica, che gli permise di ricostituire in Roma, dopo la turbolenza degli ultimi anni, un governo stabile. Un siffatto indirizzo politico è già sufficientemente probante per ritenere che le immagini del primo tipo riflettano proprio la volontà dell'imperatore, il quale aveva tutto l'interesse a porsi anche nei ritratti in opposizione ai suoi predecessori e a proporsi come un restauratore del costume patrio. Che gli fosse possibile esercitare la sua volontà sugli artisti i quali lo ritraevano, non è smentito dal gran numero di immagini che di lui si sono ritrovate in parti diverse dell'impero, poichè non va dimenticata la probabilissima esistenza di modelli, tratti dal vivo, a cui si deve supporre si ispirassero le numerose riproduzioni. Altri elementi comunque avvalorano l'ipotesi che i ritratti del primo tipo siano il risultato della volontà dell'imperatore stesso: la sua personalità, ad esempio: egli infatti, che non rinnegò mai la sua origine[44], era alieno dagli onori[45] tanto che „si stancò persino del suo trionfo"[46] e certamente fu indifferente anche al culto tributato alla sua persona, se F. Taeger sottolinea la piena approvazione da parte di Cassio Dione (LXVI, 14,5 e 17,3), del freddo realismo di Vespasiano, che decisamente rifiutò „tutte le forme del pensiero carismatico estraneo al pensiero italico"[47]; inoltre le effigi di questo tipo, sulle monete, sono numericamente più diffuse e ricorrenti e senz'altro esse prevalgono anche tra i ritratti, almeno tra quelli ritenuti autentici con una certa sicurezza; esse poi sono decisamente più corrispondenti a quanto

---

[42] Cassio Dione, Storia romana, LXV, 11, 2.

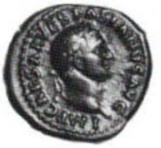
[43] L. Homo, Vespasien l'empereur du bon sens, Parigi, 1949, pag. 170.

[44] C. Svetonio, De Vita Caesarum, VIII, 12.

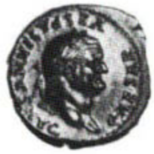
[45] Giuseppe Flavio, Bellum Judaicum, IV, 10, 4, 602.

[46] C. Svetonio, De Vita Caesarum, VIII, 12.

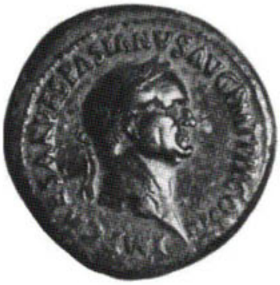
[47] F. Taeger, Zum Kampf gegen den antiken Herrscherkult, in: Archiv für Religionswissenschaft, XXXII, 1935, 282–292, pag. 290.



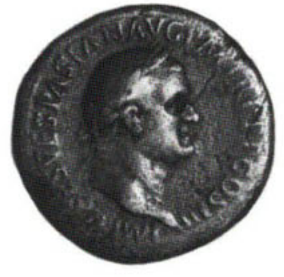
1



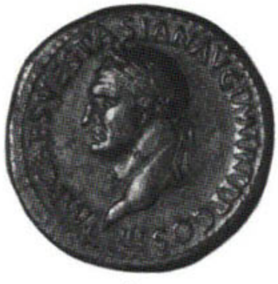
2



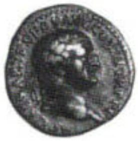
3



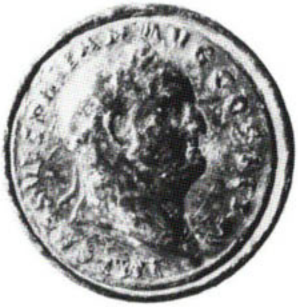
4



5

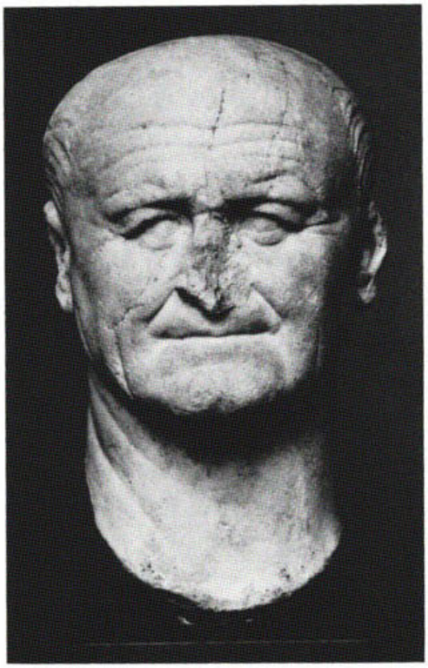


6

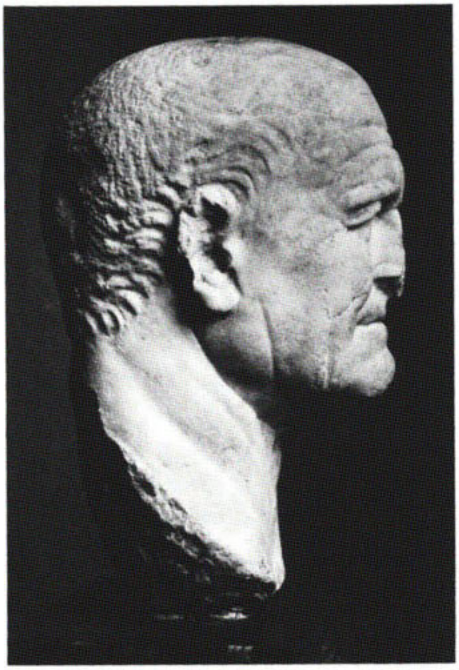


7

1. Denarius in oro del 69/70, con elementi fisionomici molto incerti. Testa piuttosto giovanile dei lineamenti anonimi – 2. Denarius in argento del 77/78. Effige con collo tozzo e poderoso, mascelle quadrate, guance cadenti a pieghe carnose sulla cervice – 3. Sestertius in rame del 71. Lineamenti meno tozzi e squadrati – collo ugualmente vigoroso ma più slanciato, mascelle poderose, ma decisamente meno quadrate – profilo più agile – 4. Sestertius in rame del 71. Immagine dai lineamenti più asciutti. Profilo di forma più allungata anche di prospetto – 5. Sestertius in rame del 71 coniato a Tarraco in Spagna. Collo con pieghe profonde, risulta abbastanza slanciato. Il volto ha una forma decisamente meno squadrata e più allungata tanto da stabilire un parallelo tra l'effige di questo sestertius e l'effige del sestertius in rame coniato a Roma nel 71 – 6. Denarius in argento del 71. Coniato ad Efeso. Testa a forma quadrata, mascelle pesanti, collo corto e robusto – 7. Contorniato di Vespasiano, Museo Nazionale Romano

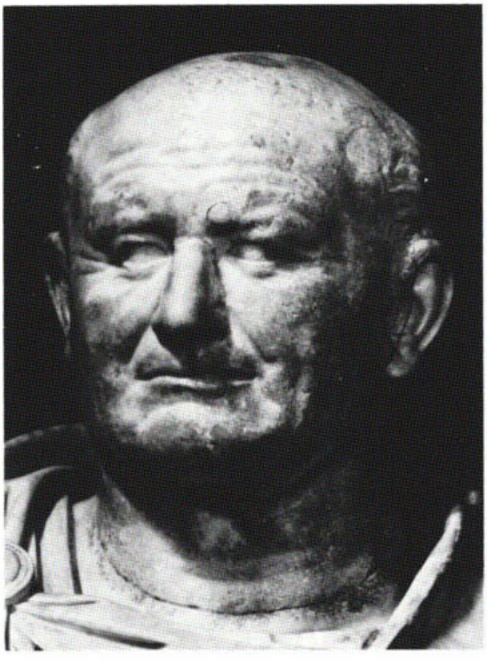


8 a

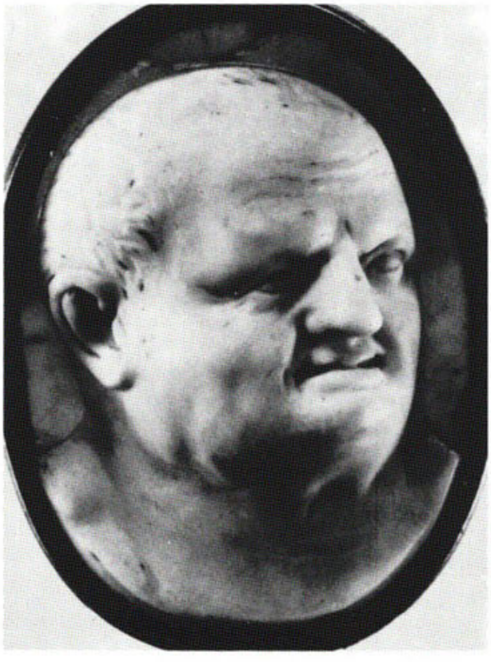


8 b

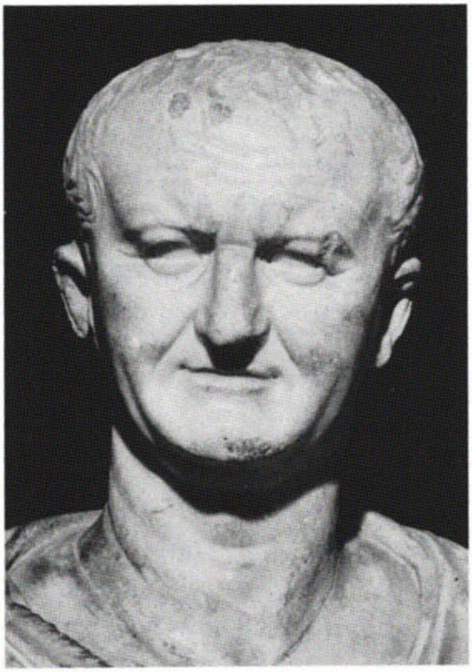
8. a) e b) Testa di Vespasiano, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 659a



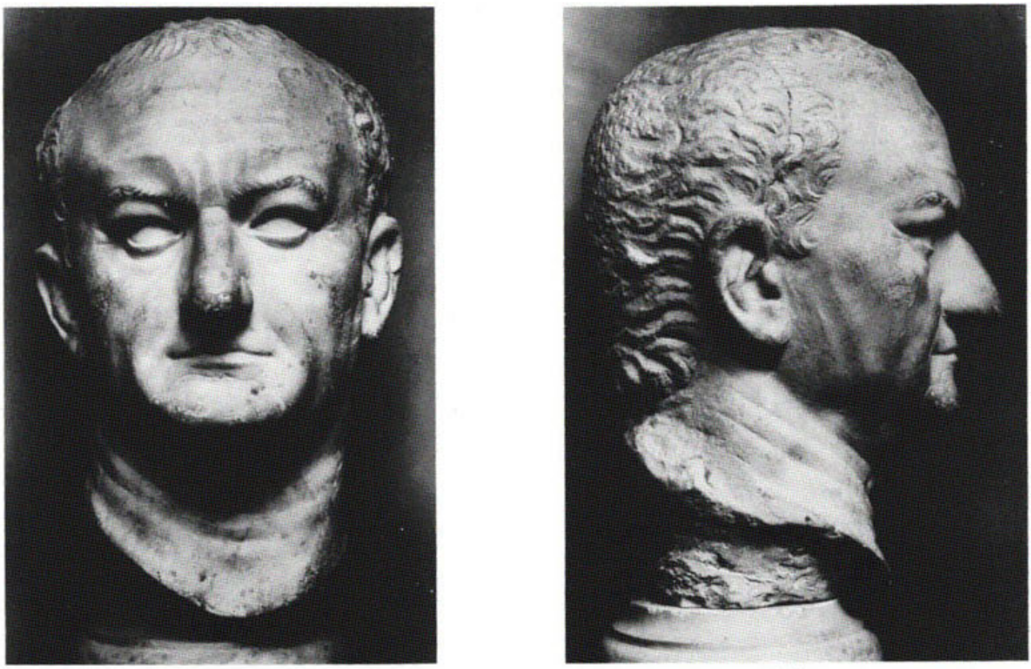
9. Busto di Vespasiano, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 914,127



10. Cammeo di Vespasiano, Firenze, Museo Archeologico, inv. 145444



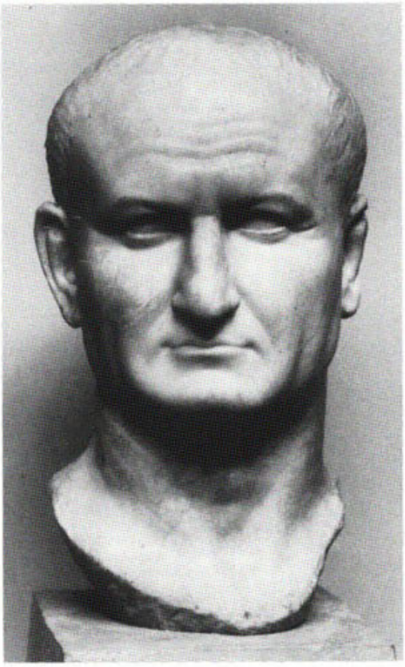
11. Busto di Vespasiano, Torino,
Museo di Antichità, inv. 244



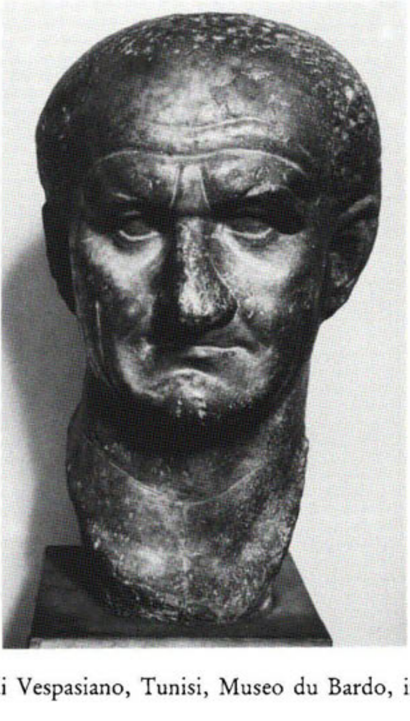
12 a

12 b

12. a) e b) Testa di Vespasiano, Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 330



13. Testa di Vespasiano, Roma, Museo di Villa Giulia



14. Testa di Vespasiano, Tunisi, Museo du Bardo, inv. C 1025

dell'aspetto fisico di Vespasiano apprendiamo dalle fonti storiche: C. Svetonio ci dice di lui *statura fuit quadrata, compactis firmisque membris, vultu veluti nitentis*[48] e Giuseppe Flavio e descrivendo il suo ingresso in Roma al ritorno dall'Oriente, sottolinea la mitezza del suo aspetto (τὸ μειλίχιον αὐτοῦ τῆς ὄψεως), mentre incede tra la folla[49]. Infine l'immagine di Vespasiano sui contorniati (tav. I 7)[50], i quali sono a lui posteriori in quanto risalenti al tardo impero[51] e comunque non anteriori a Costantino, presenta sempre lineamenti molto più vicini al tipo suddetto che non agli altri, anche se lo stile è indubbiamente diverso e tende, essendo maggiormente plastico, a cancellare rughe e pieghe, tuttavia „il carattere del primo Flavio è ugualmente ben afferrato"[52]. Evidentemente, a distanza di tempo, Vespasiano lo si vedeva e lo si ricordava secondo il tipo che era certamente il più riconoscibile in quanto doveva essere stato il più ufficiale.

I ritratti del secondo tipo, nella forma del volto più allungata, nelle guance meno pesanti e meno cadenti, presentano un intento che non è certo idealizzante poichè essi restano ugualmente realistici, semmai, nell'evidente tentativo di regolarizzare i tratti fisionomici, esso può definirsi nobilitante.

Questa intenzione normalizzatrice è comprensibile solo se la si ritiene non direttamente proveniente dal volere di Vespasiano e se la si ricollega, sempre nell'ambito della iconografia imperiale, alla tradizione immediatamente precedente, rappresentata in particolare, dai ritratti dei Nerone; essa perdura nelle prime emissioni in Roma su cui la leggenda appartiene a Vespasiano, ma, come già abbiamo visto, i ritratti richiamano Vitellio oppure sono teste dai lineamenti praticamente anonimi in quanto piuttosto giovanili[53]. D'altra parte questa tradizione appare smorzata soltanto durante il regno di Vespasiano giacchè, subito dopo, essa riprende e si afferma con decisione in tutti i ritratti di Domiziano tanto che la stessa testa di Vespasiano sul Fregio B della Cancelleria, che per noi rientra nel secondo gruppo di ritratti, ritenuta postuma e risalente all'impero di Domiziano, ha chiaramente subito una regolarizzazione dei tratti fisionomici; e che si possa parlare di regolarizzazione e non di idealizzazione, lo dimostra il confronto fra questa testa e quella veramente idealizzata di Domiziano sul Fregio A del medesimo monumento[54] (anche se resta indubbio il tentativo di accostarla a quella del figlio forse per sottolineare il legame dinastico tra i due).

Quindi tenendo conto della intenzione che ha informato di sé i ritratti presi in esame, ponendosi cioè in una prospettiva storica, possiamo, nella dialettica tra i

[48] C. Svetonio, De Vita Caesarum, VIII, 20.

[49] Giuseppe Flavio, Bellum Judaicum, VII, 4, 1, 70–71.

[50] Si è tenuto conto in proposito del catalogo di A. Alföldi, Die Kontorniaten, ein verkanntes Propagandamittel der stadtrömischen heidnischen Aristokratie in ihrem Kampfe gegen das christliche Kaisertum, tavole, Budapest, 1942.

[51] J. Sabatier, Description général des médaillons contorniates, Parigi, 1860, pag. 6.

[52] A. Alföldi, Die Kontorniaten . . ., testo, Budapest, 1943, pag. 93.

[53] Cfr. note 13 e 14.

[54] H. P. L'Orange, Apotheosis in Anciente Portraiture, Oslo, 1947, pag. 64, sottolinea come „la testa del giovane sovrano dai lineamenti trasfigurati contrasta con la rugosa e sobra faccia del padre".

tipi, arrivare a stabilire che l'immagine più vicina alla reale fisionomia di Vespasiano sia proprio quella che, mutato lo stile secondo i tempi, perdura ancora nei contorniati.

Indice delle illustrazioni

I, 1 Denarius in oro del 69/70, con elementi fisionomici molto incerti. Testa piuttosto giovanile dei lineamenti anonimi.
(H. Mattingly, Coins of the Roman Empire in the British Museum, II. Vespasian to Domitian, Londra, 1930, pag. 1, tav. 1, fig. 1)

2 Denarius in argento del 77/78. Effige con collo tozzo e poderoso, mascelle quadrate, guance cadenti a pieghe carnose sulla cervice.
(H. Mattingly, come sopra, pag. 39, tav. 6, fig. 15)

3 Sestertius in rame del 71. Lineamenti meno tozzi e squadrati – collo ugualmente vigoroso ma più slanciato, mascelle poderose, ma decisamente meno quadrate – profilo più agile.
(H. Mattingly, come sopra, pag. 126, tav. 23, fig. 1)

4 Sestertius in rame del 71. Immagine dai lineamenti più asciutti. Profilo di forma più allungata anche di prospetto.

5 Sestertius in rame del 71 (H. Mattingly, come sopra, pag. 184, tav. 32, fig. 6) coniato a Tarraco in Spagna. Collo con pieghe profonde, risulta abbastanza slanciato. Il volto ha una forma decisamente meno squadrata e più allungata tanto da stabilire un parallelo tra l'effige di questo sestertius e l'effige del sestertius in rame coniato a Roma nel 71 (H. Mattingly, come sopra, pag. 117, tav. 20, fig. 9)

6 Denarius in argento del 71. Coniato ad Efeso. Testa a forma quadrata, mascelle pesanti, collo corto e robusto.
(H. Mattingly, come sopra, pag. 96, tav. 17, fig. 9)

7 Contorniato di Vespasiano, Museo Nazionale Romano.

II, 8 a) e b) Testa di Vespasiano, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 659a.

9 Busto di Vespasiano, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 914,127.

10 Cammeo di Vespasiano, Firenze, Museo Archeologico, inv. 145444.

III, 11 Busto di Vespasiano, Torino, Museo di Antichità, inv. 244.

12 a) e b) Testa di Vespasiano, Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 330.

IV, 13 Testa di Vespasiano, Roma, Museo di Villa Giulia.

14 Testa di Vespasiano, Tunisi, Museo du Bardo, inv. C 1025.

Beyond the Classical in Third Century Portraiture

by ANNA MARGUERITE McCANN, New York, N.Y.

Contents

I. Introduction: the Historical and Cultural Climate of the Third Century 623
II. The Use of Symbolic Allusion: the Portrait of Marcus Aurelius in the Indiana University Art Museum, Bloomington, Indiana 626
III. Expressionism and a Revival of Realism: the Bronze Statue of Trebonianus Gallus in The Metropolitan Museum of Art, New York 630
IV. A Classicizing Revival: the Portrait of Gallienus in the Museo Nazionale delle Terme, Rome 632
V. The Triumph of Abstract Form: the Portrait of Diocletian (?), Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts 637
VI. Conclusions: A Synthesis – the New Spiritual Image, the Bronze Portrait of Constantine the Great, Palazzo dei Conservatori, Rome 640
Bibliography and Abbreviations 641
List of Illustrations 644

I. Introduction: the Historical and Cultural Climate of the Third Century

The importance of the art from the last two centuries of the western Roman Empire for the formation of the style and iconography of Early Christian and Byzantine art has long been recognized and has recently been magnificently reaffirmed in an exhibition entitled: 'The Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century.'[1] Held at the Metropolitan Museum of Art in New York during the winter of 1978, it was the largest exhibition of art from these periods ever to be assembled together. The title – 'The Age of Spirituality' – as well as the date of its beginning are significant for this stylistic study which will focus particularly upon man's initial search for a new spiritual dimension during the tumultuous decades of the critical third century and its expression in Roman sculptural portraits.

[1] See WEITZMANN.

The political instability of this most chaotic of all the centuries of Roman power is well known.[2] A rapid and violent progression of rulers dependent upon military control replaced earlier dynastic principles of succession. At moments, some degree of stability was achieved through the sheer force of exceptional personalities. Septimius Severus (193–211), Gallienus (253–268) and Diocletian (284–305) whose portraits will be considered here were unique among the emperors of the third century in the relatively long length of their reigns and in their ability to reestablish, if even briefly, an ideology of rule. Threatened on all sides by barbarian invasions without and political and economic crises within, the Roman people turned with increased fervor to the eastern mystery religions, of which Christianity at this time was only one of many.[3] It is during the third century that the most popular of all these mystery cults – the Dionysiac – enjoyed its most rapid expansion.[4] The emotional appeal of a direct relationship with the god himself, social communities of worshipers, and particularly, the promise of a life after life to the initiated had an irresistible appeal to the masses and the upper classes alike. The latter also sought answers in philosophy – especially in the doctrines of Neoplatonism which attempted to synthesize older Greek philosophies with eastern concepts of the world. The great exponent of Neoplatonic philosophy was Plotinus, friend of Gallienus, who wrote and taught in his court circles. Through Plotinus' writings, Neoplatonism became the fashionable creed for Roman pagans in the fourth century and influenced Christian thought.

The third century has been called the 'Age of Anxiety'[5] and scholars have stressed in these religious and philosophical movements, man's need to escape from the harsh realities of the uncertain world in which he lived. Any study of Roman portraits from this period[6] does indeed convey to the viewer a sense of a people undergoing deep, psychological turmoil – whether he be ruler or private citizen. But also in times of greatest stress and change, man has often succeeded in producing some of his most meaningful contributions. This would seem to be the case for the third century and the development of portraiture in which, through escape, man finds a new spiritual reality. In the compelling search for an inner and enduring meaning to life, many earlier artistic traditions now available to an artist working in the late Empire, were used indiscriminately from both the Greek and Roman worlds. Art from this period is often ugly – judging by traditional Greco-Roman classical canons of beauty – but it also often is intensely more expressive of an inner vitality or an awing sense of divine power. In the imperial image especially the pulse of this age can be felt as the emperor increasingly allowed himself to be presented as a ruler endowed with divine authority, the representative of an everlasting order towards which the people could address their hopes in fear and worship. This need for a spiritual justification for the government and the governed alike could no longer be satisfied within the framework of the existing classical and humanistic traditions. This crisis is expressed in art by a drastic stylistic revolution which has been variously described by art historians as a change from the natural to the abstract, from the sculptural to the two-dimensional, from the descriptive to the symbolic.[7] Whatever the vocabulary employed, the visual impact of the art of the third century makes it immediately clear that a new language of forms was evolving which had a new message to convey to a rapidly changing pagan society.

---

[2] ALFÖLDI, CAH; ID., Weltkrise; BROWN; FITTSCHEN, Krise; KITZINGER, 1–21; L'ORANGE, Art Forms; SHA.

[3] J. FERGUSON, The Religion of the Roman Empire, Ithaca, New York, 1970, 99–131.

[4] For evidence of the widespread popularity of this cult see the Dionysiac sarcophagi from this period: F. MATZ, Die dionysischen Sarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs, IV, 1–4, Berlin 1968–1975; A. M. MCCANN, Roman Sarcophagi in The Metropolitan Museum of Art, New York 1978, 86–106, with further bibliography on this material.

[5] E. R. DODDS, Pagan and Christian in an Age of Anxiety: Some Aspects of Religious Experience from Marcus Aurelius to Constantine, Cambridge, 1968; BIANCHI BANDINELLI, 1–21.

[6] BERGMANN; BERNOULLI; DELBRUECK, Spätantike Kaiserporträts; FITTSCHEN, Bemerkungen; HANFMANN; HEINTZE, 1955, 1956, 1957, 1959; KASCHNITZ-WEINBERG; L'ORANGE, Studien; RODENWALDT, CAH, 552–560; ID., Kunstgeschichte; MCCANN; SOECHTING; cf. review by MCCANN, AJA 78, 1974, 206–208; VERMEULE, DOP 1961; ID., BMFA 1962; WIGGERS-WEGNER.

Art historians of this late Roman period of art have differed in their interpretation of its sources, although all agree that Roman art during the last two centuries of the western Empire was radically transformed. Origins for the break up of the classical forms which dominated Roman imperial art in the first two centuries are sought by some in the art of the eastern Roman Empire.[8] Others look to Roman 'popular' art and older Italic traditions of style.[9] The early use of abstraction of scale and frontality of figures in city Roman official art has also been recognized.[10] These questions are beyond the scope of this study and each individual work of art in the last analysis must be considered in itself as the creation of a particular artist in a particular time and place. Surely all of these sources were available to the artists of the third century as they sought to interpret their age, often under imperial patronage. It was an era when the choice of particular art forms must also have been closely linked to imperial, propagandistic policies. Such a relationship would help explain the conscious revival of earlier styles in the third century and the co-existence of different styles, sometimes even within one monument.[11] In no other century except the present one can such a variety of stylistic currents be observed, which has no parallel in the logical evolution of the classical styles which preceded. Despite this fact, an underlying pattern of artistic development toward abstraction and expression has been recognized which has permitted scholars generally to use the term 'Late Antique' for the art of the third and fourth centuries to distinguish it from the earlier mainstream of classical, Roman imperial art of the first two centuries.[12]

---

[7] For example, see WEITZMANN, xxvi.

[8] STRZYGOWSKI; BUDDE.

[9] For example, see R. BIANCHI BANDINELLI, Rome. The Center of Power. 500 B.C.–A.D. 200, New York 1970, 51–71; E. GAZDA, Etruscan Influence in the Funerary Reliefs of Late Republican Rome: A Study of Roman Vernacular Portraiture, Aufstieg und Niedergang der römischen Welt (= ANRW), I, 4, ed. H. TEMPORINI, Berlin–New York 1973, 855–870.

[10] E. H. SWIFT, Roman Sources of Christian Art, New York 1951. Review by K. LEHMANN, ArtB 36, 1954, 69–74; cf. MCCANN, 117, notes 37 and 38.

[11] For example, note the famous sarcophaguses from Acilia in the Terme Museum where the head of the young man is carved in an abstracting style in direct contrast to the bearded, classicizing heads of the figures surrounding him. R. BIANCHI BANDINELLI, Sarcofago di Acilia con la designazione di Gordiano III, BdA 39, 1954, 200–220, cf. v. HEINTZE, 1959.

It is the genesis of this new style which will be examined here through selected imperial portraits. These have been chosen because they are representative of broader currents moving the continuing, creative impulses of Roman art in its last Late Antique phase. Two have been previously only briefly published and deserve to be included in the repertory of portraits from this period, also for their iconographic interest. All are works of art which the writer has recently had the opportunity to study extensively at first hand. While the ideas and portraits presented here are not necessarily new, they can be newly experienced with increased understanding through fresh, detailed analysis and comparisons with both old and new monuments. What links the four portraits selected with their diversity of styles is the underlying concern for inner expression. Sometimes this emerges as intense emotionalism, using the language of earlier Roman realism as in the portrait of Trebonianus Gallus (Pl. V, 10; VI, 11–12); at other times it appears as transcendental authority, as in the portraits of Marcus Aurelius (Pl. I, 1–3) and Gallienus (Pl. IX, 17–18). Even the cruelly realistic portrait identified here with Diocletian (Pl. XII–XIII, 23–26), in the context of the political policies of the Tetrarchy, acquires emphatic, symbolic meaning.[13] It is this extension of portraiture into a new spiritual dimension that is the third century's gift to western man. It emerged out of a climate of unprecedented uncertainty and despair during the final years of a disintergrating Empire. It remained for the art of Constantine the Great (306–337), the first emperor of Christendom, to bring into harmony the diverse aspects of this spiritual search, experienced in its separate aspects in the following examples. While our main theme is a stylistic one, iconographic problems will also be considered as needed for the identification and dating of the individual pieces.

II. The Use of Symbolic Allusion: the Portrait of Marcus Aurelius in the Indiana University Art Museum, Bloomington, Indiana

The first portrait to be considered is one which previously has only been briefly published.[14] The colossal marble head, cut off at the middle of the neck, was acquired by the Indiana University Art Museum in Bloomington, Indiana in 1962 from Hesperia Art in Philadelphia (Pl. I, 1–3). It is said to have originally come from Ostia and must have belonged either to a bust or, more likely, a statue of an emperor. The marble appears to be Pentelic, now grayed and slightly encrusted in places. The head was made in two pieces, the missing crown and attached wreath worked separately from the rest of the head as indicated by the projecting strut and filets hanging down the back and sides of the neck. The back of the head is left unfinished, suggesting that the original statue probably stood in a niche. Most of the nose and parts of the curls of the beard and hair are missing. The upper eyelids are both slightly damaged and the surface of the eyebrows is worn. On the whole, however, the original, unpolished surface is well preserved. As an imperial portrait of good quality it deserves fuller study.

---

[12] Riegl; Rodenwaldt, Begrenzung; Rumpf; Kitzinger, 11, prefers the term 'sub-antique'.

[13] Seston; L'Orange, Art Forms, 37–67, 105–125.

[14] Vermeule, BMFA, 1962, 14, figs. 5–6; Id., Greeek and Roman Portraits in North American Collections Open to the Public, ProcPhilAs 108, 1964, p. 101; Id., Roman

Originally from a figure about twice life-size, the portrait head was meant to be seen from below. From this viewpoint, the massive block-like proportions of the head with the upturned eyes and the pictorial impression created by the deep drill channels used in the beard and hair are most effective. Also from this angle, the fleshy, surface modeling of the cheeks and the soft folds of skin around the eyes are accentuated. This naturalistic handling of the surface is in contrast to the overall, abstract mass of the head in which the organic structure has been submerged. The cubic head rests on an immovable, cylindrical neck which holds it in a basically frontal position. The profile view further shows the flattened and simplified planes of the face. An examination of details likewise reveals a diminished interest in natural, three-dimensional forms. For example, the rich folds of the mustache and beard completely cover the upper lips and chin. The eyes also tend to bulge forward rather than receed in a structural manner into their sockets. The expression is achieved through the furrowing of the brow and the focus upon the heavy lidded eyes with their drilled and outlined pupils. The upward, frozen glance conveys a sense of hieratic power.

The upswept hair style with the long, divided beard and the characteristic curving brows rising over the drooping, bulging eyes identify the head with the latest imperial portraits of Marcus Aurelius (161–180). M. Wegner, in his study of the Antonine imperial portraits, identifies this type with the coin portraits of the emperor struck in the years 168–169.[15] This image of the emperor does not significantly change on his coinage issued up until his death in 180[16] nor in his posthumous issues.[17] During the last ten years of Marcus Aurelius' reign, the ancient sources document only two periods when the emperor was in Rome, one in 169 and later from 176 to 178. The rest of the time he spent fighting the Germanic tribes on the Danube frontier. Probably, the original model for this

Imperial Art, 157–158, fig. 149 B; Handbook, Indiana University Museum of Art, Bloomington, n.d., 26, no. 76.

Measurements: height of head with remaining neck, 0.43 m.; width, 0.23 m.; depth, 0.29 m.

[15] Wegner, 42, pl. 60e; BMCRE IV, 453–455, pl. 62, nos. 8–14.

[16] Wegner, pl. 60f, g, h, i, k, l; BMCRE IV, 457ff., pls. 63ff.

[17] Wegner, pl. 60m; BMCRE, 691–693, pl. 91, figs. 6–15, for posthumous coins of the DIVVS MARCVS issued by Commodus after the consecration of his father in 181.

latest portrait type originated then when he was in Rome in 169. The change from the earlier portrait type of Marcus Aurelius, where tight ringlets curl around the forehead, to a distinctly upswept coiffure has been interpreted symbolically by H. P. L'ORANGE, who associates the upswept, waved hair with images of the great sky god of the Roman state – Jupiter.[18] By adopting the distinguishing iconography of this god, as Alexander the Great had done centuries before, Marcus Aurelius presented himself to the Roman people as both an earthly king and a cosmic ruler whose power was guaranteed by the gods. Earlier emperors have also used this Saviour-King image, but Marcus Aurelius applied it more extensively as his most popular portrait type. If one compares an earlier portrait of the emperor, such as the fine head in the Ny Carlsberg Glyptotek in Copenhagen (Pl. II, 4)[19] with another example of the late portrait type, the armored bust in the Terme Museum in Rome (Pl. II, 5)[20], it is also apparent that accompanying the new symbolic allusion to Jupiter is a new spiritualized interpretation of the emperor himself. In the Terme portrait, the emperor's brow has become furrowed and the plastic life of the cheeks has shrunk away. The chisel has largely been given up and the longer beard and waved hair of the aging man are deeply cut by long, drill channels which have begun to form a pattern of their own rather than define the individual locks. The drill destroys the plastic forms of earlier Antonine art and creates an emphasis upon optic impression, an important aspect in the development of the Late Antique style. In the Terme portrait of Marcus Aurelius, one glimpses for the first time in imperial portraiture the inner, psychological life of the man – an aging emperor devoted to Stoic philosophy, caught up in the anxiety of new wars. To what extent this sensitive image is due to the skill of the individual artist, how much to the actual appearance of the older emperor, and how much to the general artistic climate of the times is difficult to say. All of these aspects converge in this moving portrait of the great philosophy ruler.

By comparison, the portrait of Marcus Aurelius in Indiana is lacking in the sensitive portrayal of personal suffering and shows stylistic features which date it later than the reign of Marcus Aurelius. A decided shift away from natural forms towards abstraction and from a personalized and humanized expression of psychological life to a transcendental sense of inner power and authority has occurred. The oval contours of the face in the Terme portrait have been replaced in the Indiana head by a geometric, block form in which individual characterization is at a minimum. The distinctly upward glance of the prominent eyes convey a new sense of supernatural power. The artist of the Terme portrait portrayed the individual man who has left us his 'Meditations'[21] as a personal document of his inner thoughts. This exceptionally gifted artist shows a sense of human suffering through the drastically sagging cheeks and deeply recessed eyes. These differences in style cannot be due merely to the varying skill and temperments of the two artists. A change in artistic direction has occurred, still within the traditional imagery of the Greek, classical, bearded philosopher type (Pl. III, 6) which had earlier inspired imperial portraiture.[22] While these stylistic changes may seem slight at first, the balance has been tipped away from the classical norm and this new artistic direction will be increasingly explored in the following decades of the third century.

---

[18] L'ORANGE, Apotheosis, 67–68.

[19] WEGNER, 178; POULSEN, 97–98, no. 81 (Cat. 700), pl. 131–132.

[20] WEGNER, 45–47, 194, pl. 29a; B. M. FELLETTI MAJ, Museo Nazionale Romano. I ritratti, Rome 1953, 112, no. 218 (Inv. 638).

[21] Marcus Aurelius Antoninus, The Communings with Himself, trans. by R. C. HAINES, rev. ed., Cambridge, Mass., 1970.

If the Indiana head is a posthumous portrait of Marcus Aurelius, when can its style and iconography best be dated? C. VERMEULE, in his brief publications of this head, has also come to the conclusion that the piece is a posthumous one and favors the reign of Commodus (177–192) for its execution.[23] The art of Commodus' reign, however, is dominated by a highly illusionistic and mannered style which is very different from that observed in the Indiana head. Compare, for example, the posthumous head of Marcus Aurelius from Acqua Traversa now in the Louvre (Pl. III, 7) dated by WEGNER in the time of Commodus.[24] The Louvre portrait shows an overwhelming interest in the play of light and shadow over the highly polished forms. The smooth surfaces of the flesh are contrasted with the deeply drilled masses of the hair and beard. The drill has become the tool for virtuoso, chiaroscuro effects which have caused art historians to use the term 'baroque' for this style. While the Louvre and Indiana portraits of the emperor share in their increased focus upon the eye and its upward look, the latter shares none of the illusionistic techniques which characterize the style of the period of Marcus Aurelius' arrogant and demented son.

The closest stylistic comparisons found with the Indiana portrait of Marcus Aurelius are rather with portraits of the later emperor, Septimius Severus (193–211), the first in a series of soldier rulers who dominate the third century. An important aspect of Severus' propagandistic program was his claim of adoption by the great and good emperor of the Antonine dynasty, Marcus Aurelius.[25] Such a claim was intended to legitimize his authority and the establishment of his own new dynasty. On his coinage of 195 Severus takes the title, "The son of Divus Marcus the Good"[26] and on his eastern coins dating from the years 202–207, a portrait type derived from this late Jupiterizing portrait of Marcus Aurelius is used.[27] This specific portrait allusion remained a popular one with Severus throughout his life and was also used in his posthumous portraits. An armored bust of Severus from Ostia (Pl. IV, 8–9) associated with a variation of this portrait type, has close stylistic affinities with the Indiana head.[28] Both show a similar combination of geometric abstraction in the shaping of the head with still an interest in naturalism revealed in the soft, surface modeling of the cheeks. From the profile views the flattening and simplificaton of the planes of the forehead and cheeks in both can be appreciated. The drill is used in a similar manner for the handling of the beard and hair, although the drill work appears more schematic and cursory in the portrait of Severus. The two portraits share such a common idealization of their features that the portrait of Marcus Aurelius might be taken for that of Severus in his Marcus Aurelius-Jupiter guise except for the distinguishing feature of the emperor's protruding and heavy lidded eyes. From this comparison, a date approximately in the last decade of Severus' reign (200–210) is suggested for the Indiana portrait.

---

[22] For examples of portraits of Greek philosophers see the basic study by G. M. A. RICHTER, The Portraits of the Greeks, London 1965, I, 78–81, figs. 299–313; II, 164 207, figs. 903–1339. For the portrait of Metrodorus in Athens (our Pl. III, 6) see EAD., ibid., II, 202, no. 16, figs. 1255–1256.

[23] Supra, note 14; VERMEULE, Roman Imperial Art, 157.

[24] WEGNER, 47, pl. 29b.

[25] McCANN, 103–106, 145–153, pls. XLI–LIII.

[26] BMCRE V, 41, third issue.

[27] McCANN, 103–104.

[28] EAD., ibid., 152, Cat. 44, pl. LIII.

One cannot help speculating as to the original location of the Indiana head which apparently came from Ostia. During the reigns of Septimius Severus and Caracalla the theatre, Piazzale delle Corporazioni, and the barracks of the Vigiles in Ostia were restored. In the barracks was a chapel for the imperial cult in which five small bases dedicated to the emperors Antoninus Pius, Marcus Aurelius, Lucius Verus, Septimius Severus, and Caracalla have been found.[29] These statues were evidently small in size, but it is not hard to imagine a colossal statue of Marcus Aurelius, symbolizing the legitimacy of the new Severan dynasty to the soldiers who proclaimed him emperor, somewhere in the barrack complex.

III. Expressionism and a Revival of Realism: the Bronze Statue of Trebonianus Gallus in The Metropolitan Museum of Art, New York

The second imperial portrait selected for discussion brings us to the chaotic years of the mid-third century when a series of military rulers following the Severan dynasty succeeded each other in violent succession. The style of this group of portraits as a whole is characterized by a return to a brutal realism reminiscent of earlier Republican Roman art[30] but now often combined with a portrayal of intense emotion. This exploration of the inner man revealed in portraits particularly from the second quarter of the third century takes on an intensity beyond anything yet expressed in Roman art. One of the few bronze imperial statues remaining from all antiquity comes from this period, now in The Metropolitan Museum of Art in New York (Pl. V, 10, VI, 11–12). This over lifesized nude statue of an emperor was the earliest piece exhibited in the recent show of Late Antique and Early Christian art.[31]

---

[29] R. Meiggs, Roman Ostia, Oxford 1960, 306.

[30] Schweitzer, 173–190.

[31] v. Heintze, 1956, pl. 23, 1; 25, 1; Felletti Maj, 203, no. 260, pl. 36, 113; J. and J. Ch. Balty, Notes d'iconographie romaine, I, Bull. de l'Inst. hist. Belge de Rome 44, 1974, 45ff.; Weitzmann 8–9, no. 1 (A. M. McCann) with further bibliography. Bergmann, 44–46, recently doubts this attribution as well as others without conclusive evidence in my

The statue has been recomposed from many pieces and the surface of both the head and body have been covered with gesso and paint. It was restored in Florence before 1848 and later in the nineteenth century by M. PENELLI of Paris. It was taken apart and reconstructed again by M. ANDRÉ in Paris before the Metropolitan Museum bought it in 1905. Both modern and ancient repairs are visible throughout. Judging from visual inspection only, the following sections appear to be modern: the drapery falling over the left shoulder and left arm, the upper section of the upper right arm with part of the shoulder, the right hand, a piece of the upper back, the genitals, and both feet with the support below the left heel. The head appears to be ancient but is decidedly smaller in scale than the colossal statue which raises some doubt as to whether they originally belonged together. The head, however, does appear on the statue in a drawing from its first publication in 1852[32]; but there still remains the possibility that the head and body were not found together. However, discrepancies in scale are often found in Late Antique art. Until the statue is cleaned, this important question must remain open. The portrait statue has special significance as one of the precious few remaining imperial bronze statues from antiquity and deserves and awaits the best of conservation attention. The head is one of the most powerful examples of expressionism to be found in Roman portraiture and reveals the charged atmosphere of the mid-third century in which man nervously searched for meaning beyond a world which lived by the sword.

The statue may be securely identified by its portrait head with the emperor Caius Vibius Trebonianus Gallus (251–253) through a comparison with his coin portraits.[33] Characteristic of this ugly emperor is the short, squarish face with the pointed chin and hook nose. The short hair is cut squarely across the forehead and the full, clipped beard begins high over the cheek bones. The dominating, furrowed brow with its intense expression, so strongly rendered in the Metropolitan's sculptural portrait, can also be found on some of the coin portraits.[34] Among the other sculptures in the round attributed to Trebonianus Gallus the Metropolitan head is closest to the bronze portrait in Florence (Pl. VII, 13–14)[35] which lacks, however, the same power of expression. Both portraits reveal a revival of earlier Roman realism in their emphasis on ugly, linear, surface details. The brows in both are distorted and asymmetry dominates the organization of their facial forms, a feature already apparent in the portraits of Caracalla

---

opinion. INAN–ALFÖLDI-ROSENBAUM, 1979, 129, accept the attribution of the Metropolitan bronze and suggest a new attribution to Trebonianus Gallus, an armored bust in Antakyra, pl. 67, 2, no. 76.

Measurements: height of statue with base, 2.41 m.; width of upper chest, 0.56 m.; height of head, 0.26 m.; width of head, 0.20 m.; depth of head, 0.24 m.

[32] B. DE KOEHNE, ed., Musée de sculpture antique de Mr. de Montferrand, Zeitschrift für Muenz-, Siegel- und Wappenkunde 6, 1852, 2–9, no. 1, pls. I–II.

[33] DELBRUECK, Münzbildnisse, pl. II, 1.

[34] GNECCHI, I, pl. 25, 6; II, pl. 111, 3, 35.

[35] A. MINTO, Un nuovo ritratto di C. Vibius Trebonianus Gallus, La critica d'arte, 8, 1937, 49–54, pls. 40. 41, 42, fig. 3.

(211–217) (Pl. VIII, 15).[36] The hair and beard are rendered in both portraits of Trebonianus Gallus by short chisel strokes which dig harshly into the surface of the bronze. This abandonment of the classical coiffure and full beard had previously occurred in the portraits of the young Alexander Severus (222–235).[37] The classical Greek philosopher model still so clearly behind the portrait image of Marcus Aurelius in Indiana has been completely abandoned for an anti-rational and anti-classical portrayal of the military ruler. Drastic distortion of natural forms has been sought to convey a new reality of inner life. The vitality of the cruel Trebonianus Gallus is caught through his abrupt glance to his left, creating an impression of momentary energy in an uncertain world.

It is only in the use of the nude body displayed in the pose of a traditional Greek god or hero that the classical past is remembered. But here too, if one compares a Greek bronze statue, for example, the so-called 'Hellenistic Ruler,' in the Terme Museum in Rome (Pl. VIII, 16),[38] one realizes the enormous distance between the two images. The Greek statue with its swelling musculature and rhythmical pose is filled with the surging power of physical life. The head, which looks out to the right, is only one part of a whole in which the body and rational mind exist in harmony. The figure in an easy contraposto stance confidently occupies a spatial environment. By contrast, the head of Trebonianus Gallus commands the focus of our attention. The flattened nude body, further distorted by various restorations, is held in the frontal plane and serves mainly as a support for the portrait head electrified with inner energy. The emperor's right arm is raised in the traditional Roman gesture of the 'Arringatore' to deliver an address to the citizens or to his troops, but it is through the quick turn of the head upon its tubular neck, the contorted brow, drilled eyes and tight lips that the message of imperial authority is conveyed. This statue of the soldier-emperor would have been a fitting climax for the hall, perhaps of a military camp, where it was found near St. John in the Lateran in Rome.

IV. A Classicizing Revival: the Portrait of Gallienus in the Museo Nazionale delle Terme, Rome

But these stylistic trends of a revival of drastic realism and violent expressionism seen in many portraits from the second quarter of the third century find a counter balancing current in the art from the period of the emperor P. Licinius Egnatius Gallienus (253–268). A revival of Hellenism around the middle of the century has caused many to apply the term 'Renaissance' to the Gallienic period.

---

[36] Compare, for example, the head of Caracalla in the Ny Carlsberg Glyptotek in Copenhagen, POULSEN, 135–136, no. 135 (Cat. 730a), pls. 215–216, our Pl. VIII, 15.

[37] L'ORANGE, Studien, pl. 1; HELBIG^4, I, 136, no. 186 (H. v. HEINTZE).

[38] See bibliography in C. M. HAVELOCK, Hellenistic Art, Greenwich, Conn., 1971, 36–37, no. 19.

J. Inan and E. Alföldi-Rosenbaum in their newest book on Roman and Byzantine portraits from Turkey offer a reassessment of the Gallienic period and question the restricted use of this term.[39] They convincingly point out that this classicizing style in art goes back even before the reign of Gallienus and is continued after his death, in some workshops at least. With this in mind, the portrait of Gallienus selected here for discussion should be considered rather an example of a Hellenizing trend in Roman art which never entirely died out, especially in its homeland areas of Greece and Asia Minor. Besides the Roman heritage of factual realism so strongly visible in the previous portraits of Trebonianus Gallus, the Greek classical past provided another source for inspiration in the continued search for an artistic vocabulary to express man's deepening need for a spiritual dimension. The fine portrait head of Gallienus in the Museo Nazionale delle Terme (Pl. IX, 17) has been selected as an example of this classicizing trend in third century portraiture.[40] One senses the distance, however, of the Terme portrait from its earlier classical models, especially in the force of the emperor's penetrating gaze. The use of the classical past is not to be found in a simple formula. The impact of the art of the intervening decades has left its mark.

The portrait of Gallienus from the Terme Museum is one of exceptional quality. Cut off below the long neck, it originally must have been inserted into a draped bust or statue for remains of a drapery fold can be seen over the right shoulder. The point of the nose and ends of the frontal curls are missing as well as a small section at the right edge of the bust piece. The back has been left unfinished. The surface is damaged in places and has been cleaned but the ancient polish in many areas can still be observed, as on the cheeks and around the eyes. Two rounded drill holes accent the pupils of the eyes as well as the corners of the mouth and curls of the beard. The identification with Gallienus has not been questioned by scholars who debate the many other sculptural attributions to this emperor who was unique among third century rulers for his own Hellenizing interests as well as for the length of time he managed to remain in power before his murder.[41] The portrait in the Terme Museum may be closely compared to those of the emperor first pictured on a medallion struck in Rome in 262, the year of his *Decennalia*[42] and later on medallions issued in 267.[43] In both the medallions and the sculpture in the round the ideosyncratic features of the emperor can be observed, namely: the square head, the pursed mouth with the protruding upper lip, the small eyes framed by wide brows, the low cheek bones and the full chin. These particular medallion portraits also show in profile the same scattered, pointed locks over the forehead and the short, elegantly curled beard which clings around the upper neck. The intensity of the expression is conveyed through the staring eyes which in the sculpture also are directed slightly upward. The widely assumed hypothesis that the medallion artists and sculptors were working from a common sculptural prototype is clearly apparent.

---

[39] Inan–Alföldi-Rosenbaum, 1979, 9–16 with full discussion of earlier bibliography on this period.

[40] Helbig⁴, III, 230–231, no. 2315 (H. v. Heintze); Weitzmann, 9–10, no. 2 (A. M. McCann) with further bibliography.
Measurements: height of head with neck, 0.39 m.; height of head from chin, 0.25 m.; width, 0.21 m.; depth, 0.22 m. Luni marble.

[41] Alföldi, Vorherrschaft, 11–51.

[42] Delbrueck, Münzbildnisse, pl. 16, 62.

[43] Id., ibid., pl. 17, 76.

By comparison with the bronze head of Trebonianus Gallus (Pl. VI, 11–12), dated only about a decade earlier, the Hellenizing features of the Terme portrait of Gallienus are striking. Besides the revival of a plastic rendering of the hair and beard, there is a simplification and smoothing of the surface planes of the face which is reminiscent of classical portraiture. This idealizing of the surface and the features was also noted in the early portrait of Marcus Aurelius in Copenhagen (Pl. II, 4). Indeed, an Antonine revival has been identified as one element in the artistic climate of the Gallienic Style. On closer study, however, one sees that the relationship to classical art is only a superficial one and the classicizing tradition is only one in a complex layer of stylistic conventions upon which the Gallienic artists drew inspiration. The total impact of this portrait of Gallienus is actually strongly anti-classical. The massive, compact, square shape of the head, which was a feature already emphasized in the posthumous portrait of Marcus Aurelius in Indiana, now dominates. Not even the ears are allowed to protrude from the controlling abstract form. The individual features are not organically related as in Greek classical portraiture (Pl. III, 6), but are isolated by the broad flattened planes of the face. The mood of uneasy tension which characterized the portrait of Trebonianus Gallus in the Metropolitan Museum has not been completely abandoned, sensed through the asymmetrical contortion of the brows. The centralizing focus upon the eyes and their upward direction, however, give a sense of spiritual consciousness and power that is lacking in the brutal and direct gaze of Trebonianuis Gallus. To what degree this deepened exploration of the spiritual world observed in both the imperial and private portraits from the Gallienic period may have been influenced by contemporary mystical and philosophical beliefs is hard to define, but it should be remembered that the great Neoplatonic philosopher, Plotinus, enjoyed the patronage of both Gallienus and his empress Salonina.

The upward gaze and particular hair style adopted by Gallienus in the Terme Museum portrait where a mass of pointed, scattered locks frame the broad forehead in contrast to his earlier atttributed portrait types[44] suggest that the emperor intended to convey further symbolic meaning through his changing portrait types. L'ORANGE first noted the reference to Alexander the Great in the coinage[45] of Gallienus and E. DUSENBERY[46] followed by M. HADZI[47] and J. BRECKENRIDGE[48] have specifically related the Terme portrait to sculptural portraits of the deified Alexander. By the adoption of Alexander's upward glance and leonine locks, Gallienus conveyed to the Roman people his own claim to supernatural power. On the coinage of Gallienus, the reference to Alexander the Great first occurs in 260 on a medallion from the mint of Milan,[49] a portrait type which has its counterpart in sculpture in the head of the emperor in Lagos, Portugal.[50] The medallion has further significance as it comes from a northern provincial mint and suggests that Gallienus' creation of an Alexander Saviour-King portrait type was first directed to the military populace upon which increasingly all emperors in the third century were dependent. The Terme Museum version of the Alexander type may be seen as a later variant of this original model, interpreted by a more classicizing artist in Rome, probably to be dated about 262 on the basis of the numismatic evidence. A recently published portrait of Gallienus in Brussels may also be related to this portrait type[51] as well as the bust in the Torlonia Museum which was carved by an artist working in a very different and increasingly abstract style.[52]

---

[44] FELLETTI MAJ, 222–224.

[45] L'ORANGE, Apotheosis, 86–90.

[46] DUSENBERY, 1–18.

[47] HADZI, 83–88.

[48] BRECKENRIDGE, 214–215.

Scholars have further identified other symbolic allusions in Gallienus' portraits to Augustus, Hercules, Mercury, Sol, and Jupiter both on the coins and in the remaining sculpture in the round[53] and still others may have been intended.[54] The recording of appearance, still an important aspect of the previous head discussed, is here subordinated to its symbolic function. In an era deprived of the modern media of television or radio, imperial portraiture became the vehicle for the expression of political themes. In this light, it seems likely that all these allusions in the portraits of Gallienus to both Greek and Roman ancestors as well as to the gods formed a unified, imperial, propagandistic program which became firmly established in the period of his sole reign, between 260 and 268. The theme apearing on his coinage in which all these allusions may be related is that of a new Golden Age for the Roman state.[55] Accompanying the theme is the promise of salvation through the worship of the emperor himself in his various guises as a second Augustus, Alexander and finally as the supreme god of the universe, Jupiter himself, reflected in the latest icon-like portrait of the emperor in Copenhagen (Pl. IX, 18).[56] The use of the imperial image as a symbolic vehicle to whom the Roman state people could address their hopes for the renewal of the Roman state is not new to Gallienus and has been noted here in the portraits of his predecessors Marcus Aurelius and particularly Septimius Severus.[57] But Gallienus greatly extended the use of referential portraiture, opening the door wider into this new realm of the exploration of the intangible and immaterial.

---

[49] Delbrueck, Münzbildnisse, pl. 15, 45.

[50] Felletti Maj, 226, no. 294, pl. 43, 139.

[51] Fittschen, Bemerkungen, 219.

[52] Felletti Maj, 226, no. 295, pl. 42, 140.

[53] See particularly, L'Orange, Apotheosis, 86–90; Dusenbery, 11–80; Schweitzer, 173; Breckenridge, 14–16.

[54] Hadzi, 65–170.

[55] A. Alföldi, The Numbering of the Victories of the Emperor Gallienus and the Loyalty of the Legions, NC 9, 1929, 268ff.; M. Grant, Roman Anniversary Issues, Cambridge 1950, 136, notes 4–5; Hadzi, 96–170.

[56] Poulsen, 172–173, no. 177 (Cat. 768), pls. 285–286.

[57] McCann, 205–209.

The use of such symbolic allusion and its motivation within an organized, ideological program would also explain to the student of Gallienus' portraits today the great variety in their appearance and would allow such new attributions as the colossal marble head from Asia Minor in Copenhagen,[58] paired with a portrait of his father, Valerian, with whom he ruled from 253 to 260. Close in style and iconography to this head of Gallienus from Asia Minor is an over lifesized bronze head discovered in 1958 in an ancient well in Same (Kephallenia), Greece (Pl. X, 19; Pl. XI, 21).[59] This fine portrait has been published by B. G. Kallipolitis who dates it in the Gallienic period. M. L. Hadzi kindly brought this portrait to my attention and suggested to me that it may be another youthful portrait of Gallienus himself.[60] Indeed, a comparison with a head in Berlin (Pl. X, 20; Pl. XI, 22), accepted by most scholars as a youthful portrait of Gallienus, shows striking similarities.[61] In both, we can observe the characteristic pattern of the parted frontal curls, the long, oval face with the broadly curving brows, furrowed forehead, and the small, curved lips. These close iconographic features suggest the use of a common model, more freely interpreted in a less elegantly classicizing style by the artist of the bronze portrait from the eastern provinces. May we add this unique bronze from Same to Gallienus' portrait attributions?

These earlier portraits of Gallienus on the whole show a strongly classicizing style in comparison with the later portraits from his sole reign in which an increasingly abstract and expressionistic style dominates. In the portrait from the Terme Museum (Pl. IX, 17), one can see elements of both these currents. But the classical forms are now firmly disciplined within a consolidated and simplified geometric mass, a feature which leads directly to the style of the Tetrarchy at the

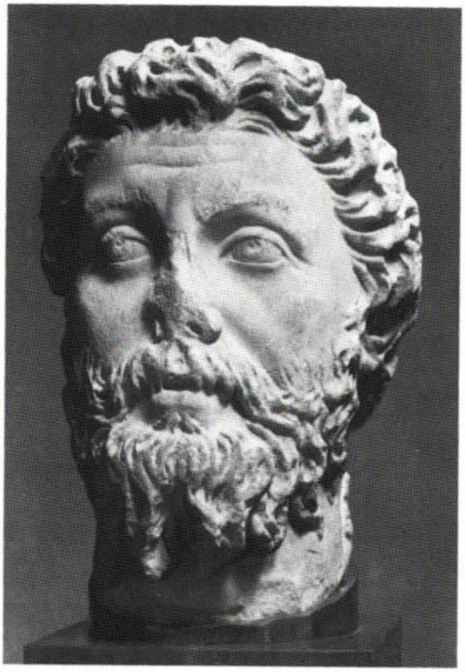
---

[58] MacCoull, 65–79. pls. 20–21; Inan–Alföldi-Rosenbaum, 1979, 131–133, no. 78, pl. 70 with full bibliography.

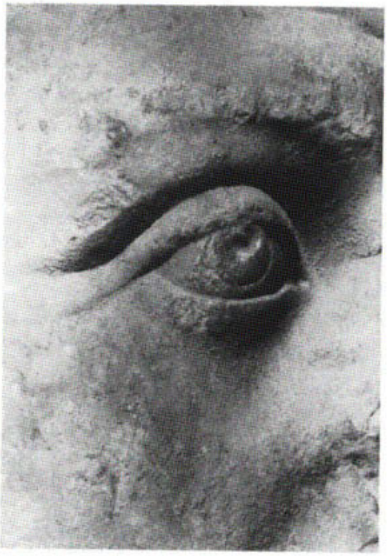
[59] B. G. Kallipolitis, Χαλκῆ εἰκονιστικὴ κεφαλὴ τῆς ἐποχῆς τοῦ Γαλλιηνοῦ, ArchEph, 1960 (1965), 141–154, pls. 7–11; Id., Portrait grec en bronze de l'époque de Gallien, MonPiot, 54, 1965, pp. 117–130. While Kallipolitis suggests the possibility of an identification with Gallienus in this article, he concluded that *« La tête de Samè doit rester anonyme.»* In a recent letter to me, however, he also now believes in an identification with Gallienus himself.
I would like to reaffirm here the association of the Same bronze with the early portraits of Gallienus which may also include a further portrait bust in the Terme Museum in Rome (Inv. 124486) and a head in the Kunsthistorisches Museum in Vienna (Inv. 160). For a discussion of these two portraits and their association with Gallienus see Hadzi, 40ff. For the bust in the Terme Museum also see Felletti Maj, Museo Nazionale Romano, op. cit. note 20, p. 150, no. 300. For the portrait in Vienna also see F. Eichler, Führer durch die Antikensammlung. Führer durch die Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Vienna 1926, 31. The imperial iconography of Gallienus needs reevaluation and the Same bronze of such excellent quality should be included in any further studies. If the Same head is Gallienus, which seems the most likely identification to this writer, it would be the only bronze portrait associated with him and the only bronze from this period found in Greece. Height of head, 0.26 m.

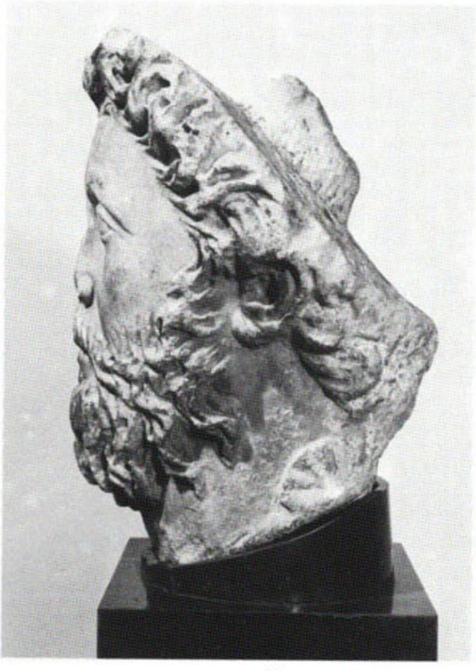
[60] Personal conversation, 1980.

[61] Felletti Maj, 223–224, no. 291, pl. 41, 135, 136.



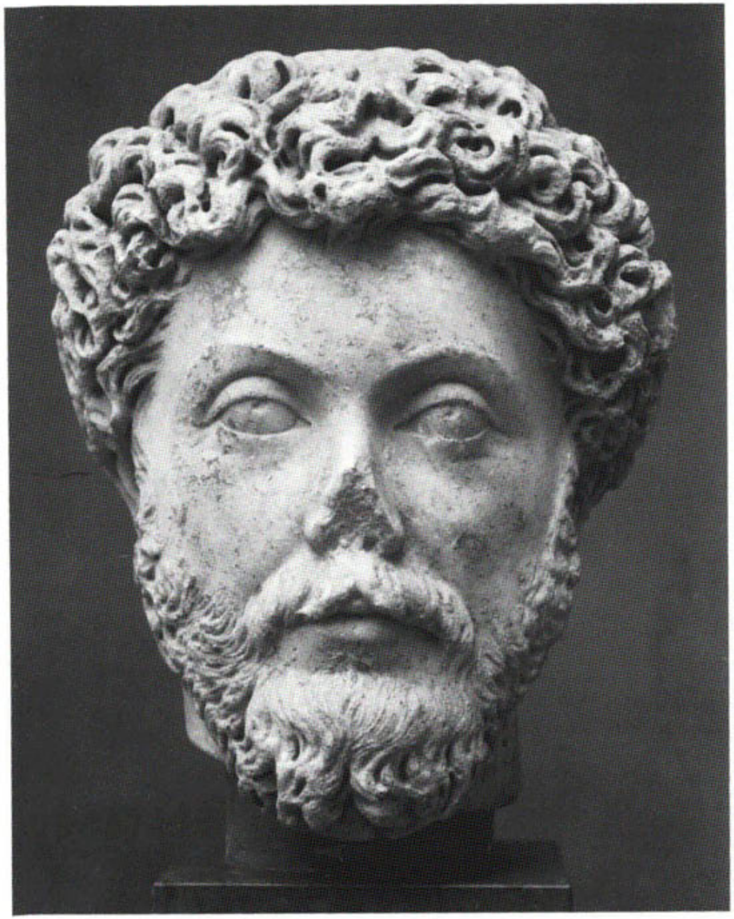
1



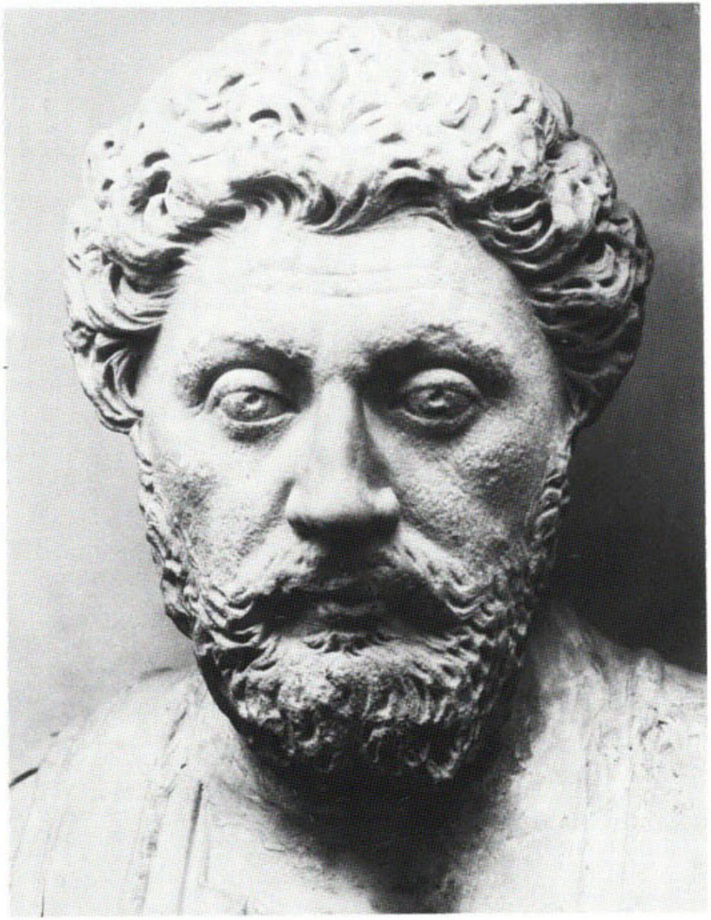


2

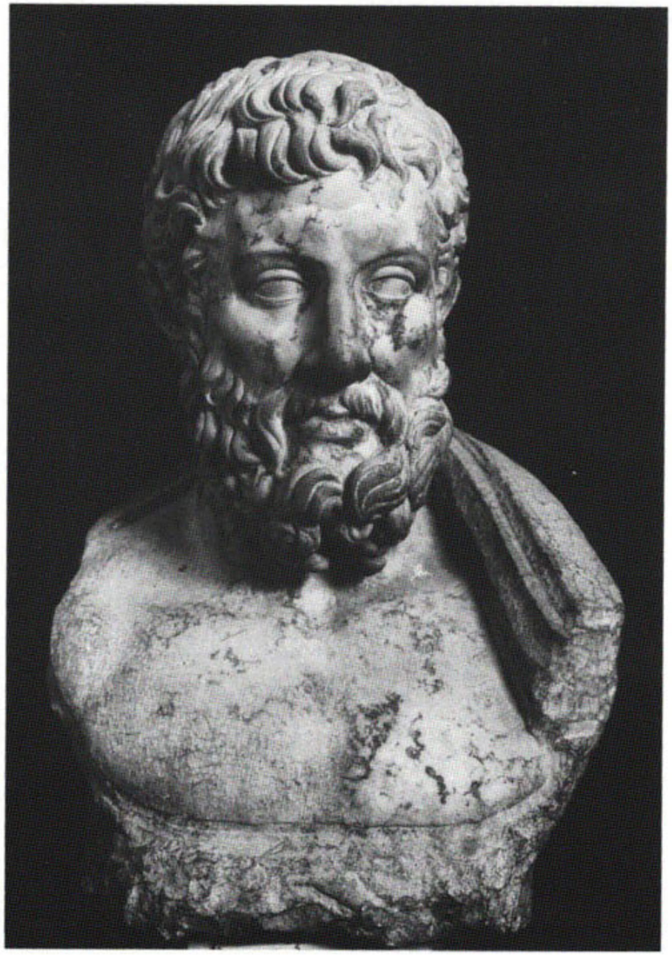
1–2. Portrait of Marcus Aurelius, Indiana University Art Museum
3. Detail of eye, portrait of Marcus Aurelius, Indiana University Art Museum



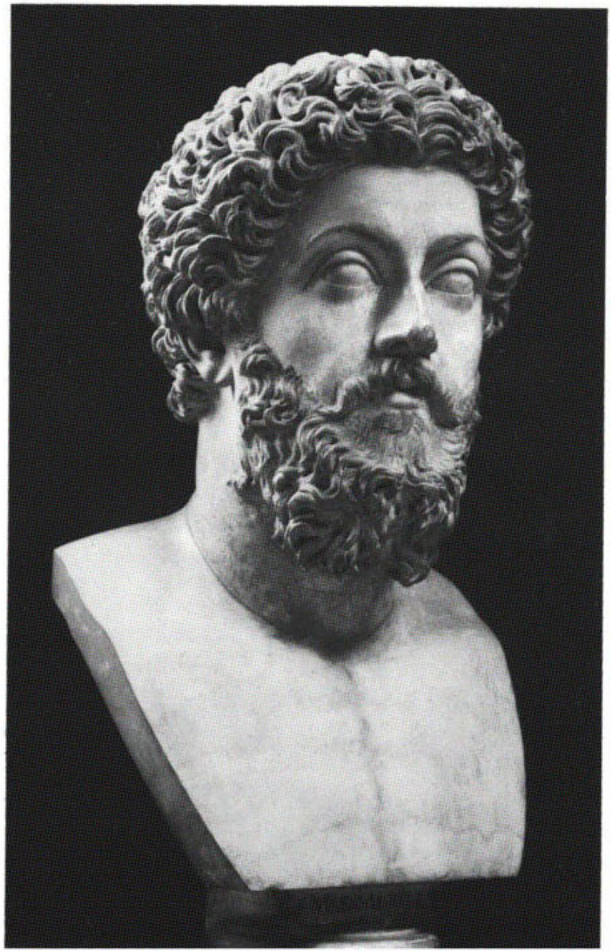
4. Portrait of Marcus Aurelius, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen



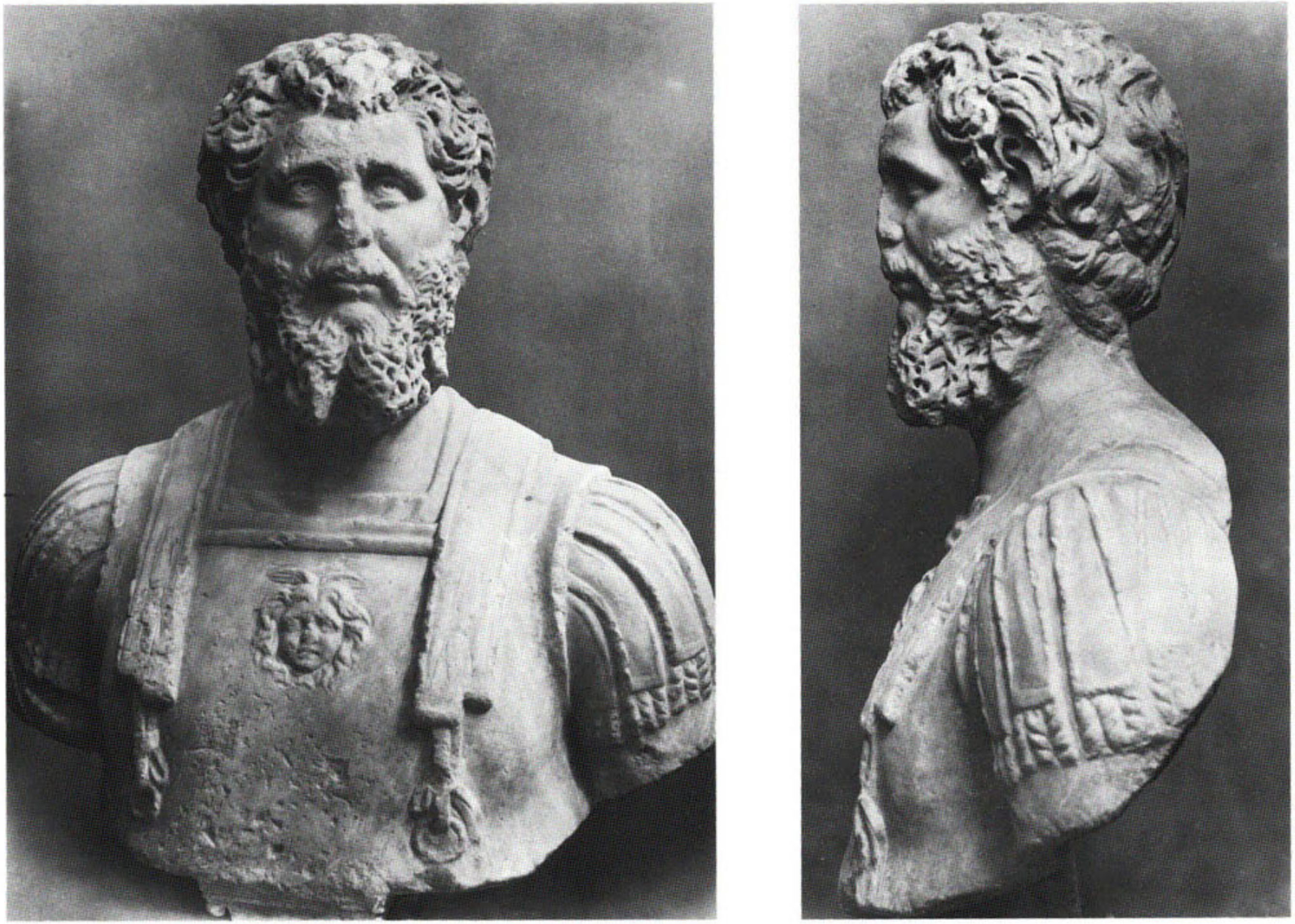
5. Head from portrait bust of Marcus Aurelius, Museo Nazionale delle Terme, Rome



6. Portrait bust of Metrodoras, National Museum, Athens



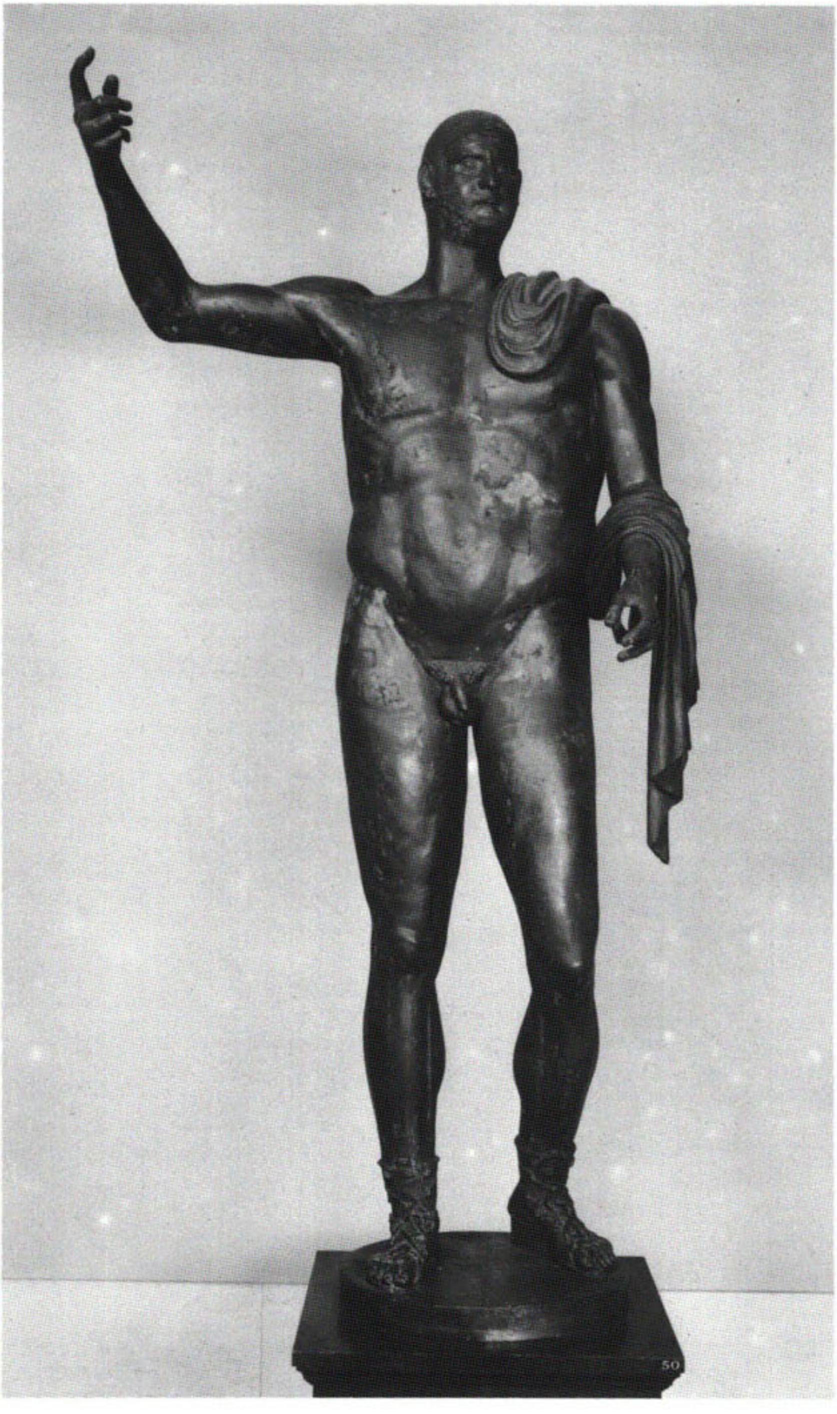
7. Portrait of Marcus Aurelius from Acqua Traversa, Louvre, Paris



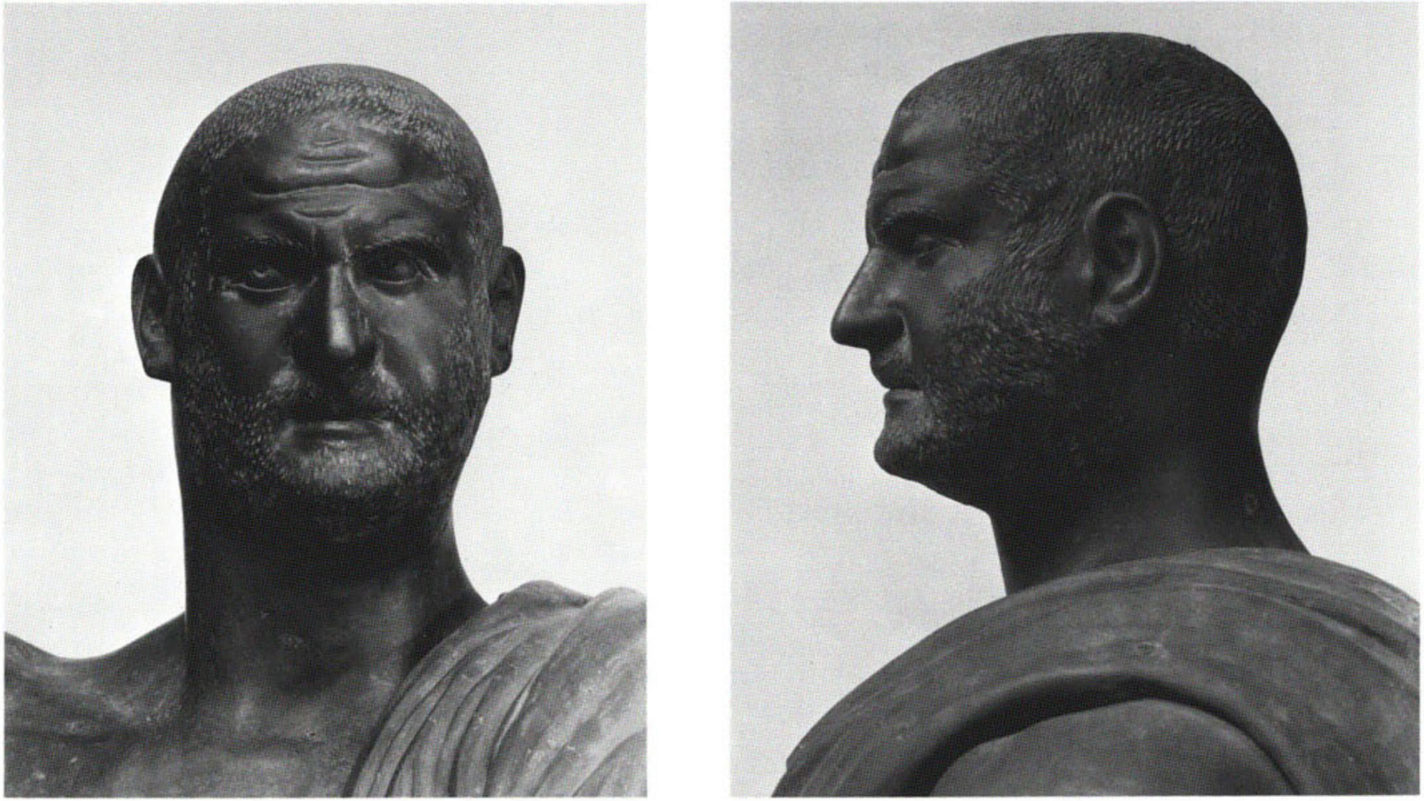
8

9

8–9. Portrait bust of Septimius Severus, Ostia, Museum



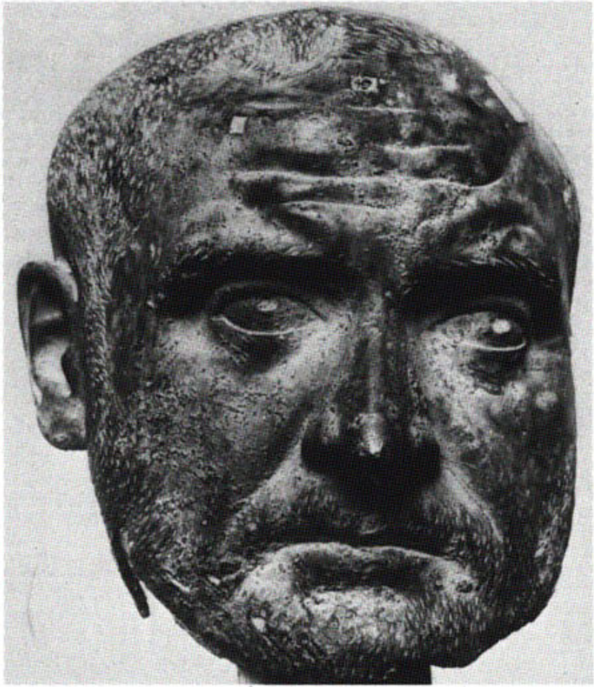
10. Bronze Statue of Trebonianus Gallus, The Metropolitan Museum of Art, New York



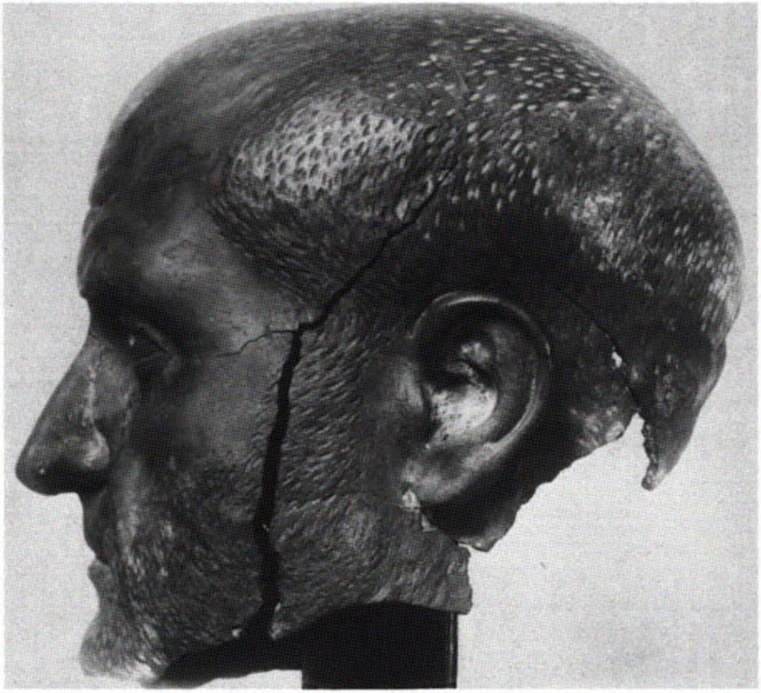
11

12

11–12. Head of bronze statue of Trebonianus Gallus, The Metropolitan Museum of Art, New York

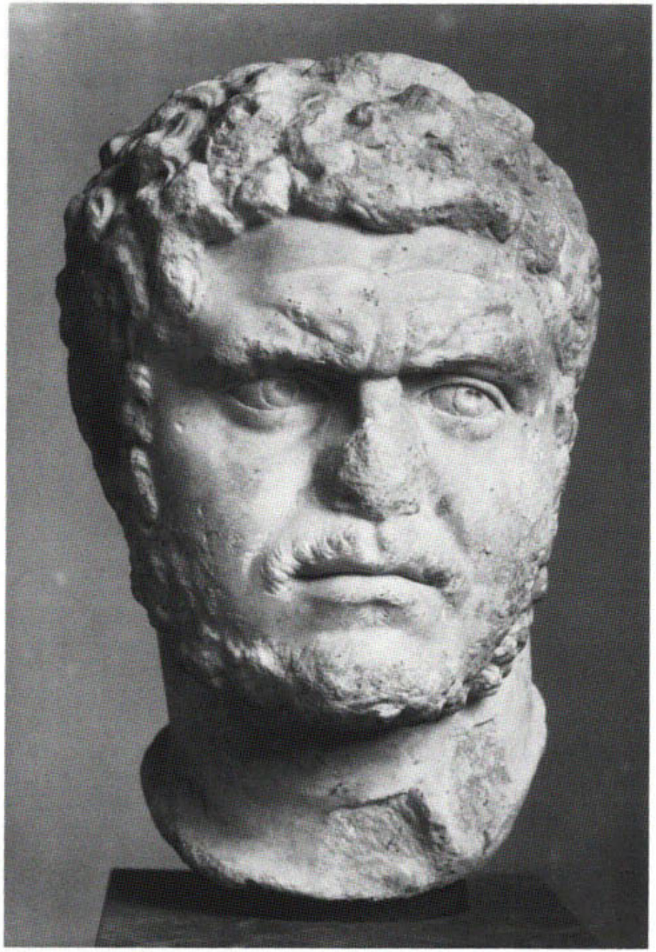


13

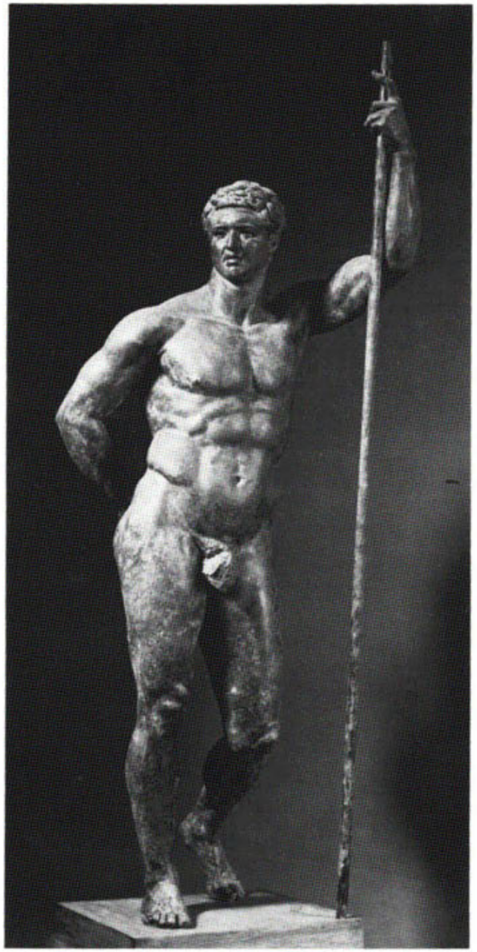


14

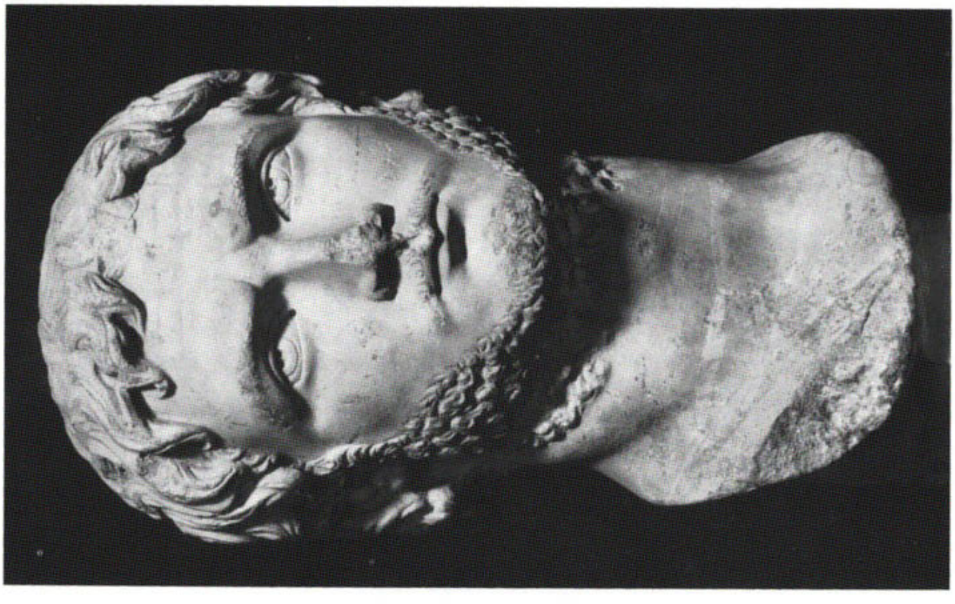
13–14. Bronze head of Trebonianus Gallus, Archaeological Museum, Florence



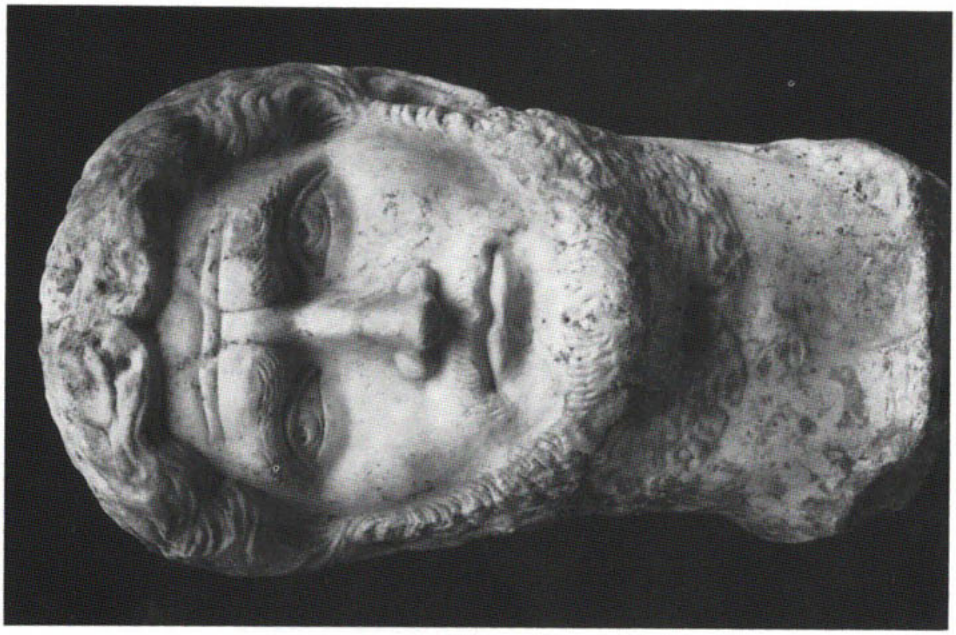
15. Portrait of Caracalla, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen



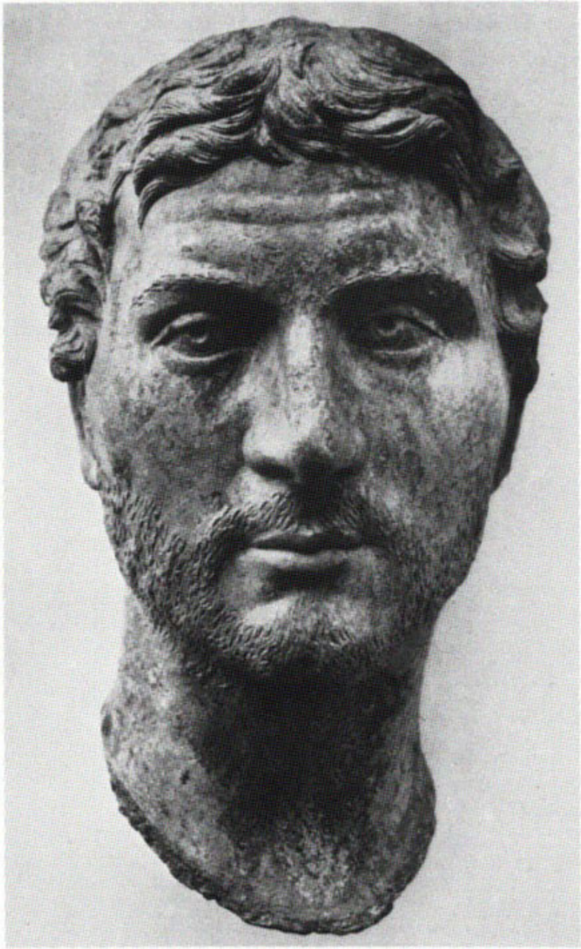
16. Bronze statue of Hellenistic Ruler (?), Museo Nazionale delle Terme, Rome



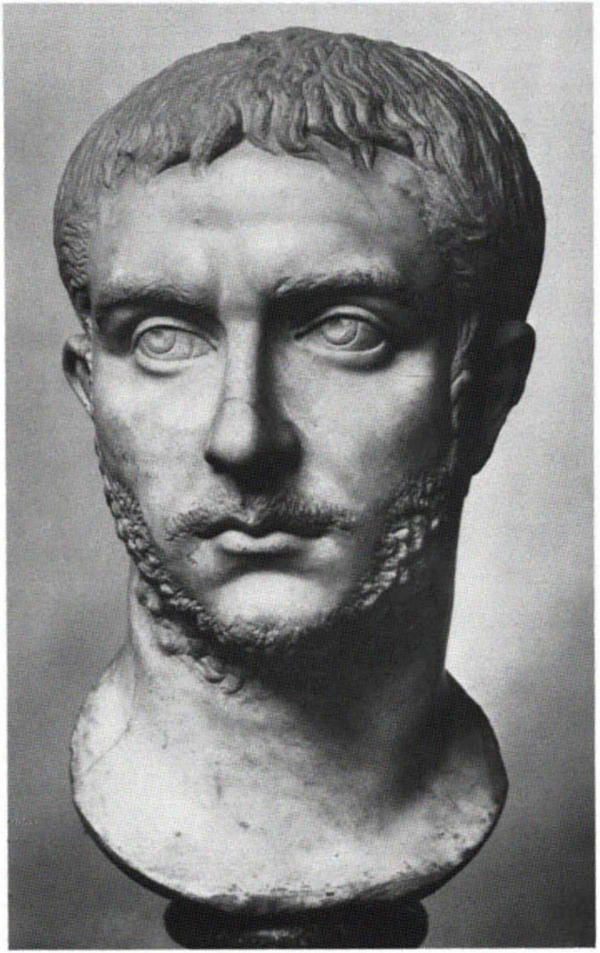
17. Head of Gallienus, Museo Nazionale delle Terme, Rome



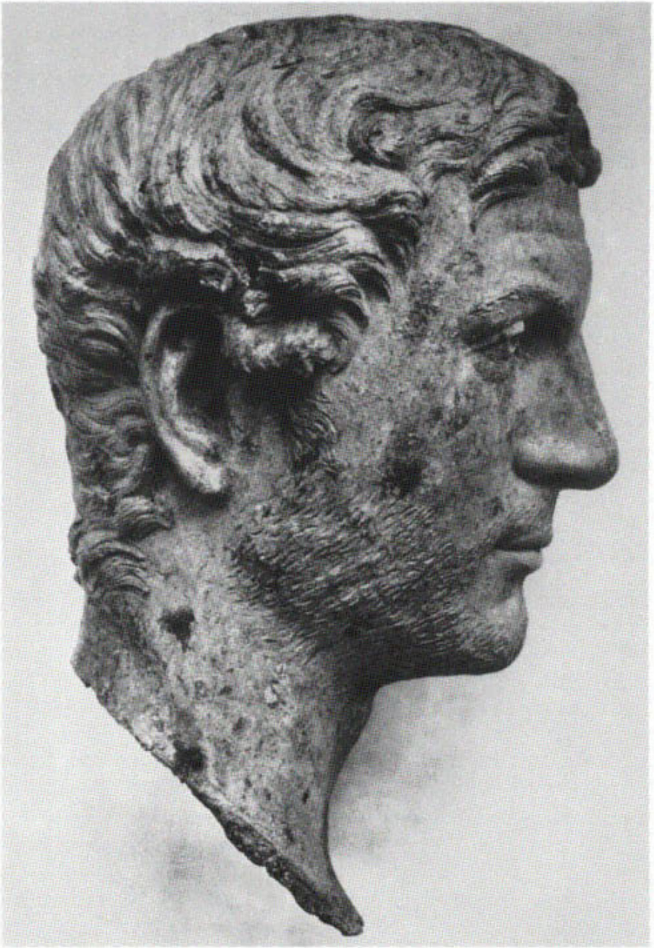
18. Portrait of Gallienus, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen



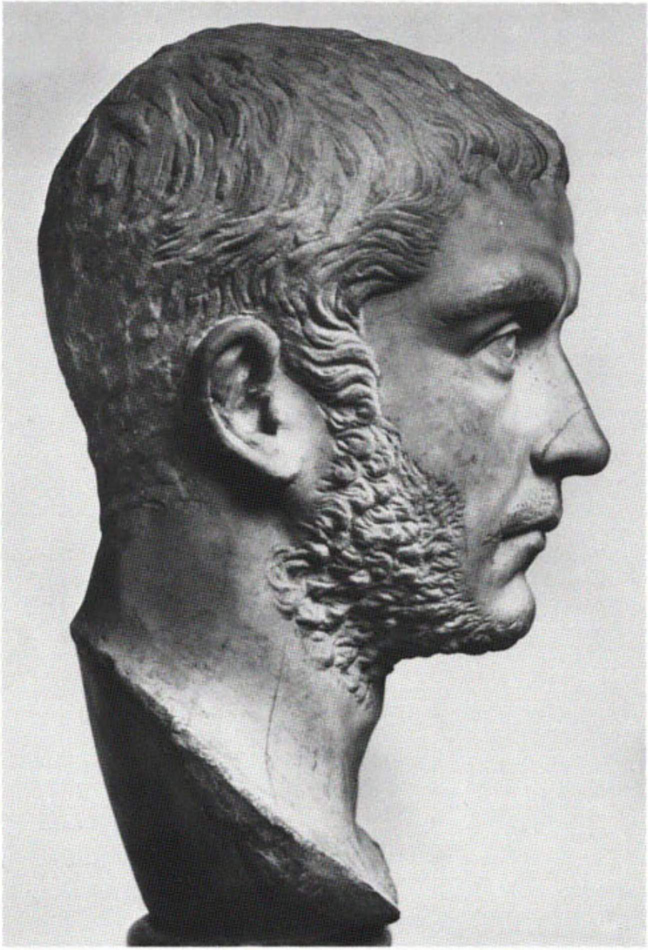
19. Bronze Portrait of Gallienus (?), Kephallenia, Museum of Argostoli



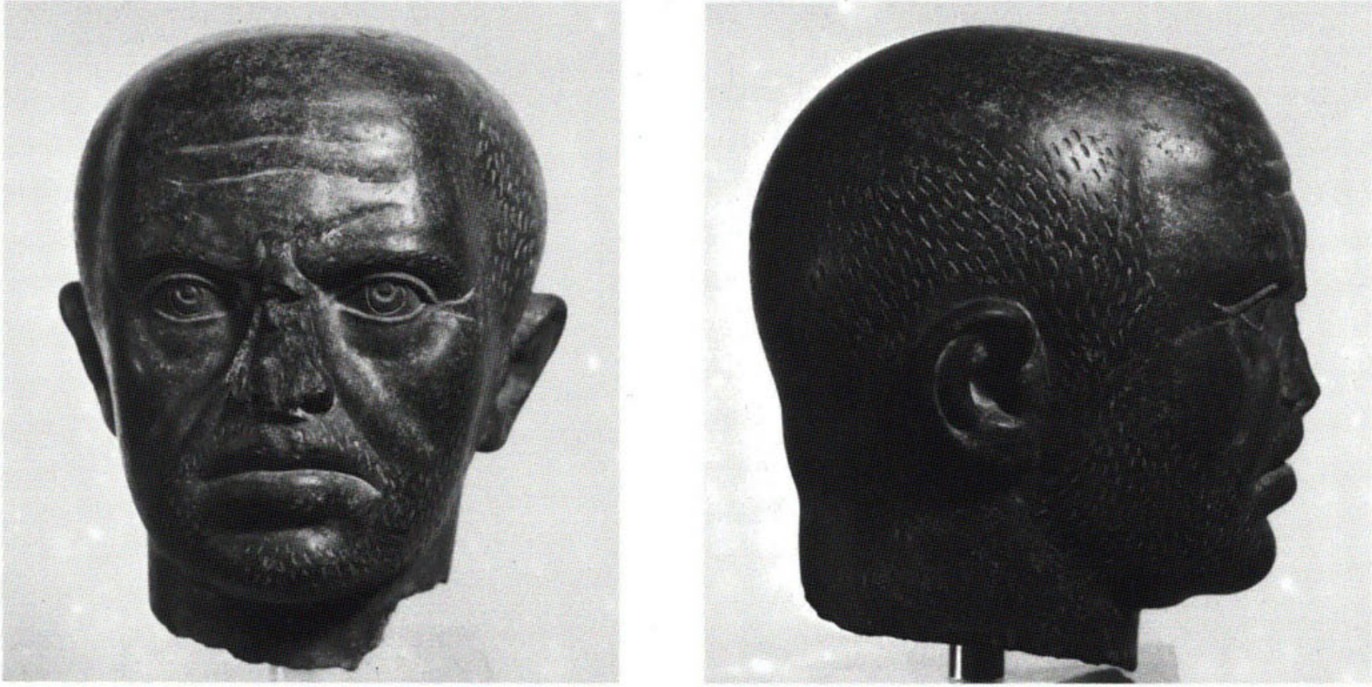
20. Portrait of Gallienus, Staatliche Museen, Berlin



21. Bronze Portrait of Gallienus (?), Kephallenia, Museum of Argostoli



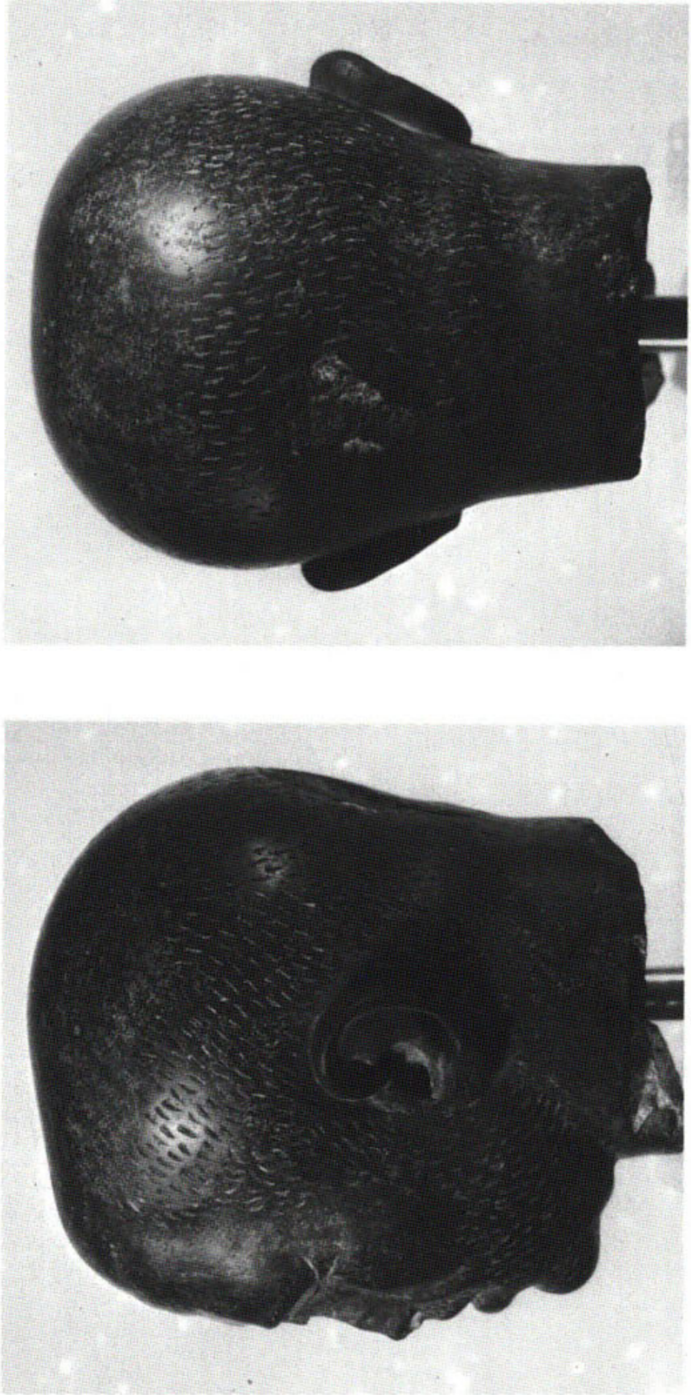
22. Portrait of Gallienus, Staatliche Museen, Berlin



23

24

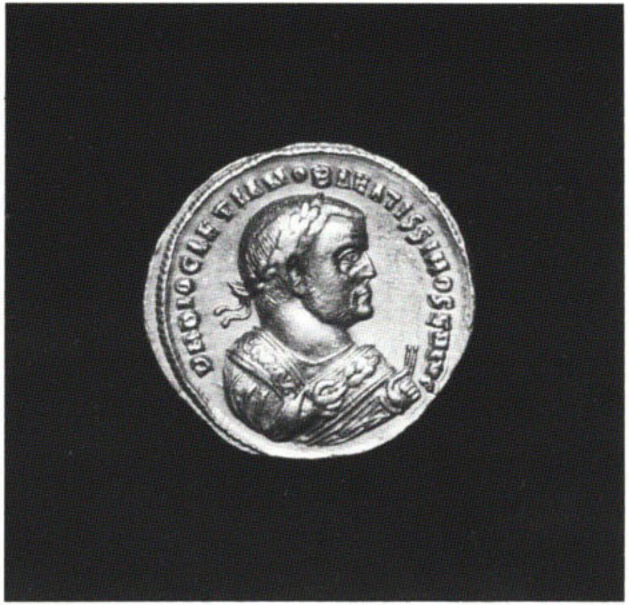
23–24. Basalt portrait of Diocletian (?), Worcester Art Museum



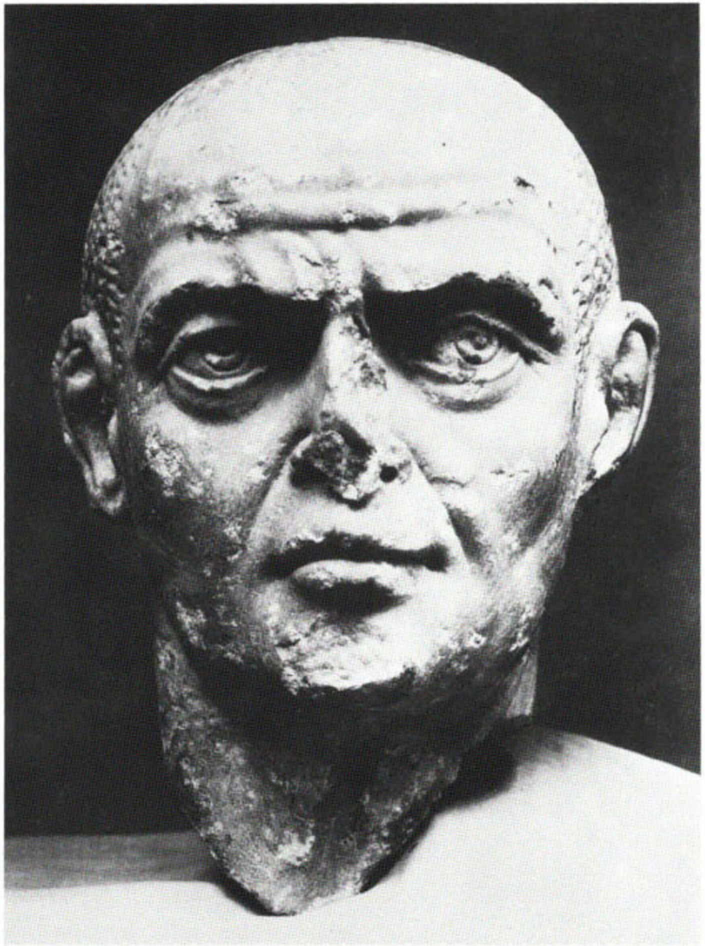
25

26

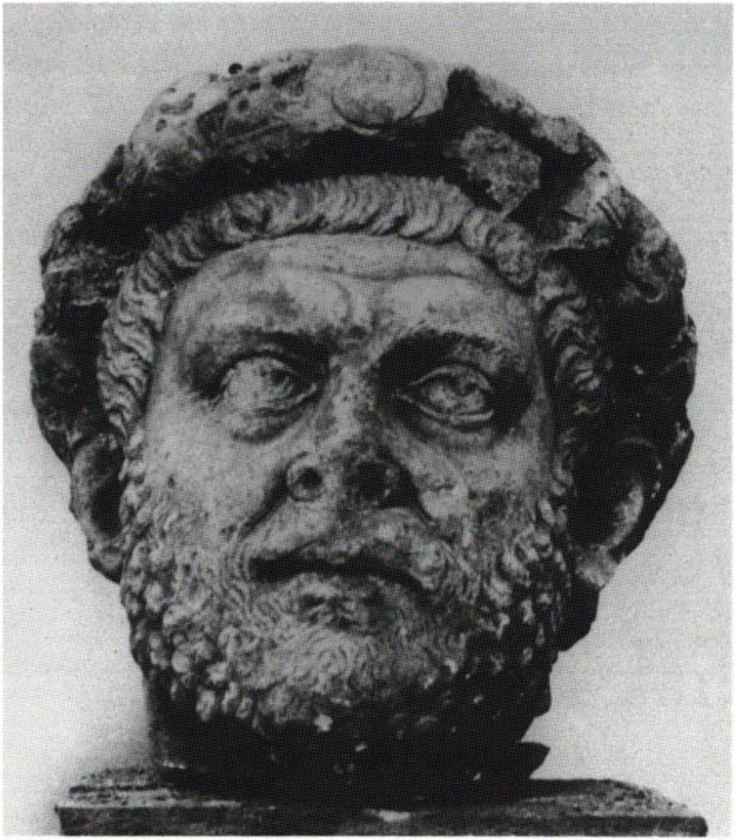
25–26. Basalt portrait of Diocletian (?), Worcester Art Museum


DN DIOCLETIANO BEATISSIMO SEN AVG

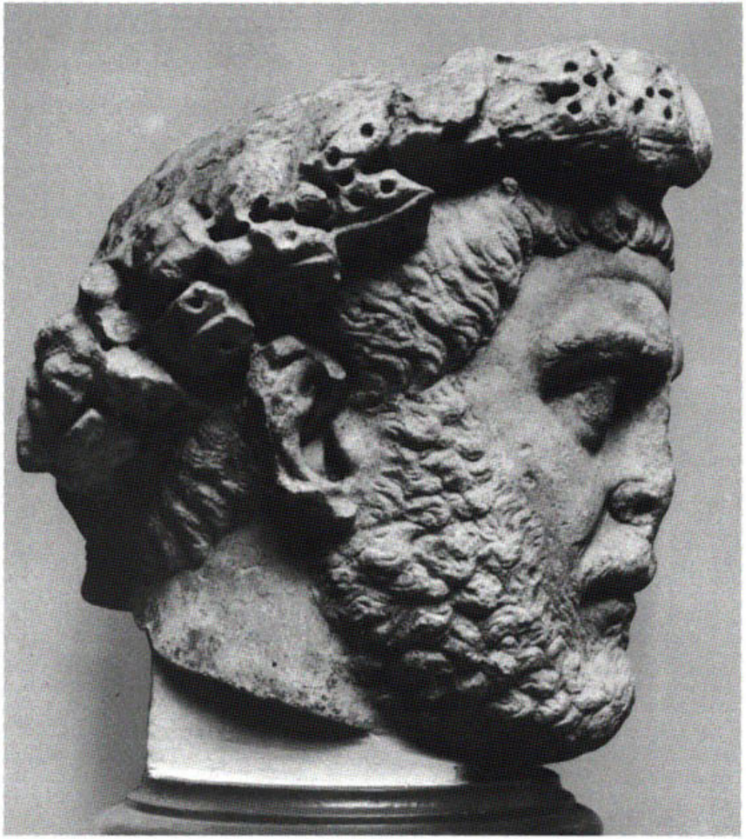
27. Gold medallion of Diocletian, Museum of Fine Arts, Boston, ca. A.D. 305



28. Portrait of Diocletian (?), Villa Dora Pamphili, Rome

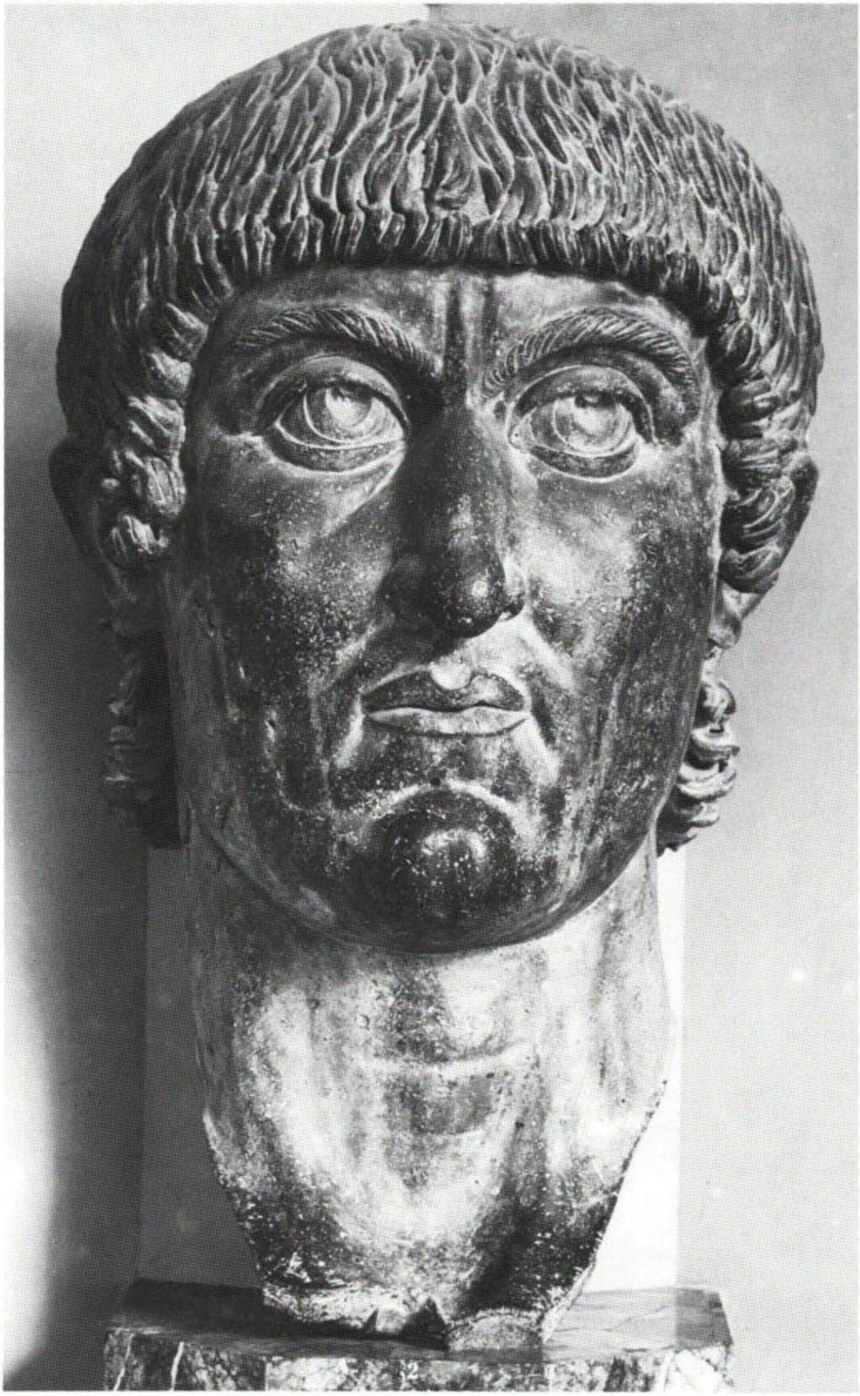


29



30

29–30. Portrait of Diocletian (?) from Nicomedia, Archaeological Museum, Istanbul



31. Bronze portrait of Constantine the Great, Palazzo dei Conservatori, Rome, ca. A.D. 335

end of the century. In Diocletian's reorganization of the structure of the Empire and the accompanying need to strengthen the image of the divine *concordia* and authority of the double principate, individualized portraiture is almost abandoned, as well as allusions to the classical past. The portraiture of Gallienus in hind sight may be viewed as the last in a long line of historical, allusionistic portraiture. It further serves to remind us that even Gallienus' elaborately conceived versions of a divine monarchy, which incorporated the most overt personal claim to transcendent authority that the Empire had yet known, ultimately failed to answer the needs of the Roman people.

V. The Triumph of Abstract Form: the Portrait of Diocletian(?), Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts

The last portrait from the third century to be considered in this stylistic study is a basalt portrait from the period of the Tetrarchs, a recent acquisition of the Worcester Art Museum in Worcester, Massachusetts (Pl. XII–XIII, 23–26).[62] This portrait of high quality is not as yet widely known, although it too was shown in the exhibition of the 'Age of Spirituality.' Its material, a stone native to Egypt, was apparently restricted to imperial use. Its identification, however, has not been definitively secured; therefore, both its iconography and style will be reconsidered here. In its interest in ugly factual detail observed in the handling of the surface details, the style of the Worcester portrait is reminiscent of Trebonianus Gallus (Pl. VI, 11), but in the overwhelming dominance of its block like form, the head represents the triumph of the abstracting tendencies in third century art already seen in the posthumous portrait of Marcus Aurelius from the beginning of the century (Pl. I, 1–3).

The head, broken off at the neck, is frontal and gazes fixedly forward. The upper part of the nose and the rim of the right earlobe are missing. A small central section of the back of the head is damaged. Although there is some discoloration, the surface is in excellent condition. This powerful portrait shows an older man with a high domed forehead, contorted brows, large eyes, wide nostrils, sagging cheeks and a characteristically turned-down mouth. The closely cropped beard and moustache are indicated by short, directionless strokes of the chisel. The hair is rendered in a similar fashion along the slightly raised sides of the temples and around the back of the head. The top of the head and forehead have been left unchiseled but a slightly raised band around the top of the forehead indicates that hair was intended.

---

[62] TEITZ; WEITZMANN, 10–11; no. 3 (A. M. MCCANN). C. C. VERMEULE, Tetrarchs True and False, Art of Antiquity. Iconographic Studies, 4, 1, Boston 1980, 59–61, fig. 7. VERMEULE supports TEITZ's identification. For VERMEULE's list of accepted Tetrarch portraits see ibid., 60–62.
Measurements: preserved height, 0.20 m.; width, 0.17 m.; depth, 0.17 m.

If one compares a profile view of the Worcester head (Pl. XIII, 25) with that of the bronze head of Trebonianus Gallus in the Metropolitan Museum (Pl. VI, 12), one observes the same anti-classical hair style typical of the earlier barrack-room emperors[63] as well as the Tetrarchs. But the chisel strokes in the Worcester head have lost an association with natural movement which is still suggested by the swirling patterns in the hair and beard of the earlier portrait. A further difference between the two is the change to a frontal position in the Worcester portrait, creating a sense of immobility in contrast to the impression of momentary energy conveyed by the twisting movement in the head of Trebonianus Gallus. Typical also of the style of the age of the Tetrarchs are the enlarged eyes which stare forward beyond us and through us in an icon-like gaze. The irises are outlined and the pupils deeply drilled into the hard material in three-quarter moon shapes. The muscles of the brows of the Worcester head, like those of Trebonianus Gallus, are pulled into an asymmetrical pattern accented by two vertical furrows between. Above, the broad forehead is articulated by two horizontal lines. The surfaces below the eyes and the cheeks are sensitively modeled to suggest the softer, fleshly forms of age. This interest in surface realism in the basalt head is in contrast to the controlling abstract, block form. In the profile view, realistic details of age are further subtly revealed in the sagging contour below the chin and the slightly rounded role of flesh at the base of the skull. The heavy, coarse ears protrude from the otherwise compact form. The whole head conveys the impression of frozen tension and cruelty, particularly through the manipulation of the brows and the downward twist of the mouth. Can this portrait in Worcester, as R. Teitz first suggested, be one of the few existing images in the round of the founder of the Tetrarchy, Diocletian (284–305), who fought so determinedly and brutally for the re-organization of a dying Empire?[64]

The portrait does indeed bear strong resemblances to both some of the coin images of this emperor and some of the usually accepted portraits of him in the round. While the coinage of the Tetrarchs is for the most part stereotyped and further study is needed before secure conclusions can be drawn concerning its portrait value, some of the mints in the eastern part of the Empire under Diocletian's control do strike a distinctive portrait type. A fine example which may be compared with the profile view of our head is the portrait on a gold medallion in the Boston Museum of Fine Arts from the mint at Alexandria, probably struck shortly after his abdication in 305 (Pl. XIV, 27).[65] Both reveal similar features which may also be related to some of the younger portraits of Diocletian seen on the coinage.[66] Even the one cursory but securely identified portrait of Diocletian in a medallion relief on his mausoleum at Spalato shows the distinctive downward curve of the mouth shared by all the above portraits.[67] The famous porphyry statues of the first four Tetrarchs in the Vatican may be compared with our portrait in more detail.[68] The older pair of twin Tetrarchs in which it is commonly accepted that the features of Diocletian dominate shows a head of similar cubic proportions, sagging cheeks and the same twisted mouth with its grim expression. In the Vatican double portrait the *concordia* of the joint rulers and their claim to a common divine origin is symbolized. The individual has disappeared in the creation of a type which has meaning in a new hierarchical order for mankind.

---

[63] Compare, for example, the portrait of Maximinus Thrax in Copenhagen, Poulsen, 161–162, no. 164 (Cat. 744), pls. 262–263.

[64] On this period see Seston; L'Orange, Art Forms, 37–68; A. H. M. Jones, The Later Roman Empire 284–602, Oxford 1964, I, 37–76.

[65] Greek and Roman Portraits, Boston, Museum of Fine Arts, 1972, fig. 81.

[66] Gnecchi, I, pl. 4, nos. 10, 13; J. Kent, B. Overbeck, A. Stylow, Die römische Münze, Munich 1973, pl. XXII, 586V.

The main iconography difference between the basalt portrait and the images of Diocletian cited above is the appearance of hair across the forehead. However, since the temples and upper forehead are slightly raised in the usual hair convention of the time and the sides are chiseled, it is apparent that the man portrayed was not bald. This hair treatment with the domed upper forehead dominating is strikingly like an originally veiled and togate portrait statue from the Villa Doria Pamphili (Pl. XIV, 28) in Rome which has been accepted by many scholars as Diocletian in the vesture of *Pontifex Maximus*.[69] Could it be that the top of the Worcester head and the upper forehead with its usual bangs of hair were simply left unworked since this part of the portrait would not normally be seen from a frontal view and basalt is a particularly hard material to carve?

Another possibility that must be considered in any imperial attribution is that the Worcester head simply represents a private portrait from the Tetrarch period which bears a strong resemblance to the leading ruler, a not uncommon occurance in private Roman portraiture from the beginning of the Empire. It seems unlikely, however, that a private individual would have had his portrait commissioned in either basalt or porphyry. Diocletian made a second trip to Egypt in his later years in 302. He also celebrated the twentieth anniversary of his reign in Rome in 303 before his abdication in 305. Any one of these events in his last years of office between 302 and 305 would have been an appropriate one for the special honoring of the emperor by a new portrait in stone as well as by a gold medallion. While the earlier history and provenance of the Worcester head are unknown, both the material and the style suggest an Egyptian workshop. It seems unlikely to me that we have a post-abdication portrait of the emperor in basalt, as TEITZ has suggested.[70]

The Worcester portrait, with its combination of a dominating block form with realistic, fluid surface detail and a frontal gaze into a world beyond time, may be allied to portraits deriving from eastern workshops not controlled by the Hellenizing tradition, for example, a portrait of an unknown man from Sabratha of contemporary date[71] or the slightly later porphyry portrait of Licinius (?) from Cairo.[72] In contrast to these, is the still strongly plastic style of the splendid marble portrait from Nicomedia in Istanbul,[73] originally identified as Diocletian (Pl. XV, 29–30). This identification has recently been questioned by J. and J. Ch. Balty, who would like to associate the head with Claudius Gothicus (268–270).[74] K. Fittschen,[75] followed by B. Andreae,[76] rather offer an identification with Aurelian (270–275). Inan and Alföldi-Rosenbaum in their latest study of the portraits from Asia Minor, while exercising caution on the use of the numismatic evidence, reaffirm the previous identification with Diocletian,[77] a reaffirmation with which I am in agreement. A comparison of the Worcester head with the one in Istanbul clearly indicates that we are dealing with portraits of the same man, although carved by artists working in very different styles, conditioned in part by the different materials used. One must take into consideration the wide variety of styles possible within a divided Roman Empire and the portrait from Istanbul rather relates to the continuing organic traditions of Greek art still found in the contemporary workshops of Asia Minor.

---

[67] CALZA, 106, n. 11, pl. 13, figs. 35, 36.

[68] DELBRUECK, Antike Porphyrwerke, 91–92, pls. 35–37; BERGMANN, 163ff.

[69] L'ORANGE, Zum Porträt des Kaisers Diocletian, RM 44, 1929, 180–193, pls. 37–42.

[70] TEITZ, 15–16.

[71] H. FUHRMANN, Archäologische Funde, AA 56, 1941, 727, figs. 170–171.

[72] DELBRUECK, Antike Porphyrwerke, 92–96, pls. 38, 39; G. GRIMM, Kunst der Ptolemäer- und Römerzeit im Ägyptischen Museum Kairo, Mainz 1975, 21–22, no. 29, pls. 58–61.

The Worcester portrait is thus an important new document for the iconography of this problematic period. While conclusive identifications for both of the above portraits must be delayed until further numismatic study is made, the Worcester head appears to be one of the most individual of all the portraits thus far known associated with the rulers of the Tetrarchy. It appears to reveal the special features, as we now understand them from the numismatic evidence and the relief head from Spalato, of this cruel monarch from peasant stock who managed to restructure the Empire and its court and give it new life for an additional twenty years. The style of the Worcester portrait is typical of this period and speaks directly to the new militaristic and uncultured public which had come to dominate the citizen body. A degree of Roman realism was observed within this style, but it exists only on the surface and is incorporated into the controlling geometric form endowed with symbolic meaning. This creation of a sacred and symbolic type removed from time and space was an essential final stage in the transformation of classical forms through the search for enduring spiritual meaning in the art of the third century.

VI. Conclusions: A Synthesis – the New Spiritual Image, the Bronze Portrait of Constantine the Great, Palazzo dei Conservatori, Rome

To understand more fully the revolutionary changes which have occurred in Roman portraiture of the third century, a forward look into the age of Constantine will conclude this study. One of the most powerful images of Constantine the Great is the bronze portrait in the Palazzo dei Conservatori in Rome (Pl. XVI, 31) belonging to a colossus which originally must have stood over thirty feet high.[78] Part of its overwhelming impact is from its enormous size, over and beyond any preserved imperial portraits from the third century. Its simplified and abstract style must, in part, then be linked to its intended impact upon the frontal viewer below. Allowing for certain exaggerations due to its scale, the style of the bronze portrait nevertheless reveals a culmination and harmonization of the stylistic trends we have been tracing. In the aquiline nose, bow shape of the upper lip, protruding chin and banged hair style, the individual still lingers on to remind us of the Roman sensitivity to factual realism. In the plastic cap of the hair one senses the distant heritage of classical forms. In the dominating geometric frontal mass of the head in which organic sculptural life is almost lost, we are directed to the future. In the gaze of the huge eyes into the distance, the transcendental power is symbolized of this first ruler to associate himself with Christianity, the one ancient mystery religion still enduring from the Roman world. Mystical authoritarianism has triumphed over the rational and humanistic classical tradition. Through man's accelerated search for an inner spiritual reality during the chaos of the third century, a new artistic direction was born. This direction was to be an extraordinarily fruitful one, for it shaped the course of the great Byzantine and Medieval styles of the following millenium.

---

[73] Inan–Alföldi-Rosenbaum, 1966, 85, no. 61, pls. 39, 3–4.

[74] J. and J. Ch. Balty, Notes d'iconographie romaine, II, RM 83, 1976, 182–184, pls. 49, 2; 54, 2.

[75] Fittschen, GGA 225, 1973, 53ff.

[76] B. Andreae, Römische Kunst, Ars antiqua 5, Freiburg 1973, 301, pl. 133.

[77] Inan–Alföldi-Rosenbaum, 1979, 6–7.

Bibliography and Abbreviations

Alföldi, CAH	A. Alföldi, The Crisis of the Empire (A.D. 249–270), CAH 12, Cambridge 1939, 165–231.
Alföldi, Weltkrise	A. Alföldi, Studien zur Geschichte der Weltkrise des 3. Jahrhunderts nach Christus, Darmstadt 1967.
Alföldi, Vorherrschaft	A. Alföldi, Die Vorherrschaft der Pannonier im Römerreiche und die Reaktion des Hellenismus unter Gallienus, Fünfundzwanzig Jahre Römisch-Germanische Kommission, Berlin–Leipzig 1929, 11–51.
Bergmann	M. Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr., Antiquitas 18, Bonn 1977.
Bernoulli	R. I. Bernoulli, Römische Ikonographie, Stuttgart 1882–1894.
Bianchi Bandinelli	R. Bianchi Bandinelli, Rome. The Late Empire. Roman Art A.D. 200–400, New York 1971.
BMCRE	H. Mattingly, Coins of the Roman Empire in the British Museum, vols. IV, V, VI, London 1950–1968.

---

[78] This portrait was identified by Delbrueck, Spätantike Kaiserporträts, 139–144, pls. 52–54, as the son of Constantine the Great, Constantius II. H. Kähler, Konstantin 313, JDAI 67, 1952, 22–23, note 67, convincingly associates the head rather with the iconography of Constantine the Great himself. This identification has now been accepted by later scholars: Calza, 231–233, no. 143, pls. 80, 81; Bianchi Bandinelli, 29–32, pl. 26; Sydow, 23.

Breckenridge	B. D. Breckenridge, Likeness. A Conceptual History of Ancient Portraiture, Evanston 1968.
Brinkerhoff	D. M. Brinkerhoff, A Collection of Sculpture in Classical and Early Christian Antioch, New York 1970.
Brown	P. Brown, The World of Late Antiquity: A.D. 150–750, London 1971.
Budde	L. Budde, Die Entstehung des antiken Repräsentationsbildes, Berlin 1957.
Calza	R. Calza, Iconografia romana imperiale da Carausio a Giuliano (287–363 d.C.), Rome 1972.
Delbrueck, Antike Porphyrwerke	R. Delbrueck, Antike Porphyrwerke, Berlin–Leipzig 1932.
Delbrueck, Münzbildnisse	R. Delbrueck, Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus, Berlin 1940.
Delbrueck, Spätantike Kaiserporträts	R. Delbrueck, Spätantike Kaiserporträts, Berlin 1933.
Dusenbery	E. B. Dusenbery, Sources and Development of Style in Portraits of Gallienus, Marsyas 4, 1945–1947, 1–18.
Felletti Maj	B. M. Felletti Maj, Iconografia romana imperiale da Severo Alessandro a M. Aurelio Carino (222–285 d.C.), Rome 1958.
Fittschen, Bemerkungen	K. Fittschen, Bemerkungen zu den Porträts des 3. Jahrhunderts nach Christus, JDAI 84, 1969, 196–236.
Fittschen, Krise	K. Fittschen, Die Krise des 3. Jahrhunderts im Spiegel der Kunst, in: Krisen in der Antike. Bewußtsein und Bewältigung, Geschichte und Gesellschaft. Bochumer historische Studien 13, Düsseldorf 1975, 133–144.
Gerke	F. Gerke, Spätantike und frühes Christentum, Baden–Baden 1967.
Gnecchi	F. Gnecchi, I medaglioni romani, Milan 1912.
Hadzi	M. L. Hadzi, The Portraiture of Gallienus (A.D. 253–260), unpulished dissertation, Yale University 1956.
Hanfmann	G. M. A. Hanfmann, Observations on Roman Portraiture, Collection Latomus 11, Berchem–Brussels 1953, 17–23.
v. Heintze, 1955	H. v. Heintze, Studien zu den Porträts des 3. Jahrhunderts n. Chr. – 1. Gordianus III., RM 62, 1955, 174ff.
v. Heintze, 1956	H. v. Heintze, Studien zu den Porträts des 3. Jahrhunderts n. Chr. – 2. Trebonianus Gallus – Trajanus Decius – 3. Gordianus I. – Gordianus II., RM 63, 1956, 56ff.
v. Heintze, 1957	H. v. Heintze, Studien zu den Porträts des 3. Jahrhunderts n. Chr. – 4. Der Feldherr des Grossen Ludovisischen Schlachtsarkophages, RM 64, 1957, 69ff.
v. Heintze, 1959	H. v. Heintze, Studien zu den Porträts des 3. Jahrhunderts n. Chr. – 5. Der Knabe des Acilia-Sarkophags, RM 66, 1959, 175ff.
v. Heintze, 1966–1967	H. v. Heintze, Studien zu den Porträts des 3. Jahrhunderts n. Chr. – 7. Caracalla, Geta und Elagabal, RM 73–74, 1966–1967, 190ff.

Helbig⁴	K. F. W. Helbig, ed. H. Speier, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom⁴, vols. I–IV, Tübingen 1963–1972.
Inan–Alföldi-Rosenbaum, 1966	J. Inan and E. Alföldi-Rosenbaum, Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor, London 1966.
Inan–Alföldi-Rosenbaum, 1979	J. Inan and E. Alföldi-Rosenbaum, Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei: Neue Funde, I–II, Mainz 1979, with further bibliography.
Kaschnitz–Weinberg	G. v. Kaschnitz-Weinberg, Spätrömische Porträts, Die Antike 2, 1926, 36–60.
Kitzinger	E. Kitzinger, Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd–7th Century, Cambridge, Mass., 1977.
L'Orange, Apotheosis	H. P. L'Orange, Apotheosis in Ancient Portraiture, Oslo 1947.
L'Orange, Art Forms	H. P. L'Orange, Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire, Princeton 1965.
L'Orange, Likeness	H. P. L'Orange, Likeness and Icon. Selected Studies in Classical and Early Mediaeval Art, Odense 1973.
L'Orange, Studien	H. P. L'Orange, Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts, rev. ed., Rome 1965.
L'Orange, Kingship	H. P. L'Orange, Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World, Oslo 1953.
MacCoull	L. S. B. MacCoull, Two New Third Century Imperial Portraits in the Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhagen, Berytus 17, 1967–1968, 65–79, pls. 18–24.
Meischner	J. Meischner, Das Frauenporträt der Severerzeit, Berlin 1964.
McCann	A. M. McCann, The Portraits of Septimius Severus (A.D. 193–211), MAAR 30, Rome, 1968.
Poulsen	V. Poulsen, Les portraits romains II, Copenhagen 1974.
Riegl	A. Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, Vienna 1901 (2nd ed. 1927, repr. Darmstadt 1973).
Rodenwaldt, Begrenzung	G. Rodenwaldt, Zur Begrenzung und Gliederung der Spätantike, JdI 59–60, 1944–1945, 81ff.
Rodenwaldt, CAH	G. Rodenwaldt, The Transition to Late-Classical Art, CAH 12, 1939, 544–570.
Rodenwaldt, Kunstgeschichte	G. Rodenwaldt, Zur Kunstgeschichte der Jahre 220 bis 270, JdI 51, 1936, 82ff.
RIC	H. Mattingly and E. Sydenham, The Roman Imperial Coinage, V, London 1927. C. H. V. Sutherland and R. A. G. Carson, The Roman Imperial Coinage, VI, VII, London 1966–1967.
Rumpf	A. Rumpf, Stilphasen der spätantiken Kunst, Arbeitsgemeinschaft für Forschgung des Landes Nordrhein-Westfalen, Abhandlung 44, Cologne and Opladen 1957.

SHA	Scriptores Historiae Augustae
SALETTI	C. SALETTI, Ritratti severiani, Rome 1967.
SESTON	W. SESTON, Dioclétien et la Tétrarchie, Paris 1946.
SCHWEITZER	B. SCHWEITZER, Altrömische Traditionselemente in der Bildniskunst des dritten nachchristlichen Jahrhunderts, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 5, 1954, 173–190 (= ID., Zur Kunst der Antike. Ausgewählte Schriften, Tübingen 1963, II, 265–279).
SOECHTING	D. SOECHTING, Die Porträts des Septimius Severus, Bonn 1972. Review by A. M. MCCANN, AJA 78, 1974, 206–208.
STRZYGOWSKI	J. STRZYGOWSKI, Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst, Leipzig 1901.
SYDOW	W. v. SYDOW, Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr., Antiquitas III 8, Bonn 1969.
TAYLOR	L. R. TAYLOR, The Divinity of the Roman Emperor, Philol. Monogr. publ. by the Amer. Philol. Assoc. 1, Middletown, Conn. 1931.
TEITZ	R. TEITZ, Portrait of the Emperor Diocletian (?), Worcester Art Museum Bulletin 44, 1975, 15–16.
VERMEULE, BMFA 1962	C. VERMEULE, Maximianus Herculeus and the Cubist Style in the Late Roman Empire, BMFA 60, 1962, 8ff.
VERMEULE, DOP 1961	C. C. VERMEULE, A Graeco-Roman Portrait of the Third Century A.D. and the Graeco-Asiatic Tradition in Imperial Portraiture from Gallienus to Diocletian, Dumbarton Oaks Papers 15, 1961, 3–22, pls. 1–45.
VERMEULE, Roman Imperial Art	C. C. VERMEULE, Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor, Cambridge, Mass., 1968.
WEGNER	M. WEGNER, Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit, Das römische Herrscherbild II, 4, Berlin 1939.
WEITZMANN	K. WEITZMANN, ed., Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at The Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977 through February 12, 1978, New York 1979.
WIGGERS–WEGNER	H. B. WIGGERS and M. WEGNER, Caracalla, Geta, Plautilla, Macrinus bis Balbinus. Das römische Herrscherbild III, 1, Berlin 1971.

List of Illustrations

I, 1–2. Portrait of Marcus Aurelius, Indiana University Art Museum. Acc. no. 1962.2. William Lowe Bryan Memorial Collection. Photo: Indiana University Art Museum.

3. Detail of eye, portrait of Marcus Aurelius, Indiana University Art Museum. Photo: A. M. MCCANN.

II, 4. Portrait of Marcus Aurelius, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen. Cat. 700, Inv. 1424. Photo: Ny Carlsberg Glyptotek.

5. Head from portrait bust of Marcus Aurelius, Museo Nazionale delle Terme, Rome. Inv. 638. Photo: German Archaeological Institute, Rome, neg. 38.736.

III, 6. Portrait bust of Metrodoras, National Museum, Athens. Inv. 368. Photo: German Archaeological Institute, Athens, NM 850.

7. Portrait of Marcus Aurelius from Acqua Traversa, Louvre, Paris. Inv. 1179. Photo: ALINARI 22647.

IV, 8–9. Portrait bust of Septimius Severus, Ostia, Museum. Inv. 29. Photo: Ostia Museum.

V, 10. Bronze Statue of Trebonianus Gallus, The Metropolitan Museum of Art, New York. Inv. 05.30. Photo: The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, neg. 139906.

VI, 11–12. Head of bronze statue of Trebonianus Gallus, The Metropolitan Museum of Art, New York. Inv. 05.30. Photo: The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, negs. 123511, 123512.

VII, 13–14. Bronze head of Trebonianus Gallus, Archaeological Museum, Florence. Inv. 14013. Photos: Gabinetto fotografico della soprintendenza alle antichità d'Etruria, Florence, negs. 3107, 4004.

VIII, 15. Portrait of Caracalla, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen. Cat. 730a, Inv. 2028. Photo: Ny Carlsberg Glyptotek.

16. Bronze statue of Hellenistic Ruler (?), Museo Nazionale delle Terme, Rome. Photo: ALINARI 6271.

IX, 17. Head of Gallienus, Museo Nazionale delle Terme, Rome, Inv. 644. Photo: ANDERSON 2037.

18. Portrait of Gallienus, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen. Cat. 768, Inv. 832. Photo: Ny Carlsberg Glyptotek.

X, 19. Bronze Portrait of Gallienus(?), Kephallenia, Museum of Argostoli. Photo: ArchEph, 1960, pl. 8 (E. M. CZAKÒ).

20. Portrait of Gallienus, Staatliche Museen, Berlin. Inv. R 114. Photo: Staatliche Museen neg. 5368.

XI, 21. Bronze Portrait of Gallienus(?), Kephallenia, Museum of Argostoli. Photo: ArchEph, 1960, pl. 9 (E. M. CZAKÒ).

22. Portrait of Gallienus, Staatliche Museen, Berlin. Inv. R 114. Photo: Staatliche Museen neg. 4996.

XII–XIII, 23–26. Basalt portrait of Diocletian (?), Worcester Art Museum. Acc. no. 1974.297. Photos: Worcester Art Museum.

XIV, 27. Gold medallion of Diocletian, Museum of Fine Arts, Boston, ca. A.D. 305. Acc. no. 35.226. Photo: Courtesy Museum of Fine Arts Boston.

28. Portrait of Diocletian (?). Villa Dora Pamphili, Rome. Photo: German Archaeological Institute, Rome, neg. 29.269.

XV, 29–30. Portrait of Diocletian (?) from Nicomedia, Archaeological Museum, Istanbul. Inv. 4864. Photos: German Archaeological Institute, Rome, negs. 52.174, 63.1793.

XVI, 31. Bronze portrait of Constantine the Great, Palazzo dei Conservatori, Rome, ca. A.D. 335. Inv. 1072. Photo: German Archaeological Institute, Rome, neg. 59.1723.

Bildniskunde römischer Herrscher

von Max Wegner, Münster

Inhalt

I. Allgemeines 646
II. Bestimmungen 653
III. Rundplastische Herrscherbilder 661
Abbildungsverzeichnis 666

I. Allgemeines

Ein Bildnis sollte die dargestellte Person so treffend wiedergeben, daß man diese unmittelbar vor sich zu haben meint. Dann müßte es möglich sein, angesichts des Bildnisses auf gleiche Weise wie in der Begegnung mit dem Dargestellten selbst zu erfahren, wie der Betreffende geartet ist. Handelt es sich um eine Persönlichkeit der Weltgeschichte, so trüge das Bildnis ungemein zur Erweiterung des geschichtlichen Verständnisses bei, um so mehr dann, wenn man aus dem Quellenschrifttum kaum mehr als den Namen kennt. Von Maximus Caesar, dem Sohn des Maximinus Thrax, beispielsweise, konnte gesagt werden[1], der Tod sei das Einzige, was die Geschichte von diesem Jüngling wisse; und von vielen Augustae des 3. Jhs. n. Chr. ist nur ihre Abkunft oder ihre Verheiratung überliefert, von der Frau des Balbinus nicht einmal ihr Name. Gerade von dieser ist uns ihr Bildnis bekannt geworden, und damit lernen wir sie ein wenig kennen.

Voraussetzung für ein solches Kennenlernen und rechtes Verstehen sind untrügliches Auffassen, Deuten und Aussagen von Gestalt bzw. Gesicht des stummen Gegenübers. Während die Alten, insonderheit die Griechen, auf die Gestalt im Ganzen sahen, hat sich die Aufmerksamkeit bei den Neueren, in manchem bereits bei den Römern, auf das Gesicht beschränkt. Für das Kennenlernen ist das Nächstliegende die Körperlichkeit, „die rein anatomisch-physiologisch bedingte Architektonik“[2]. In diesem Sinne beginnt Suetons Beschreibung des Caligula (50) damit, die hohlen Augen, die eingesunkenen Schläfen, die breite Stirn und das dünne, auf dem Scheitel ganz ausgefallene Haar aufzuzählen. Diese Aufzählung bezieht sich bezeichnenderweise nicht auf die Gestalt im Ganzen, sondern nur auf das Gesicht, auf das 'Naturgesicht', im Unterschied zum 'Trachtgesicht' und zum 'Erlebnisgesicht'[3]. Es handelt sich damit in Suetons Aufzählung um 'Antlitzkunde (Opik)' und nicht um 'Gestaltkunde (Somatik)'[4]. Wendet man sich, jener Unterscheidung folgend, zum Trachtgesicht, an dem Haar- und Barttracht am auffälligsten sind, so kann man sich über Nero von Sueton (51, 12) und Dio (LXI 19) sagen lassen, er habe wellenförmig gebranntes Haar getragen, er habe das Haar während seiner Griechenlandreise tief auf die Schultern herabhängen lassen; den Bart ließ er bis zum zweiundzwanzigsten Jahre wachsen, um ihn dann zum ersten Male abzulegen[5]. Caligula, um mit diesem fortzufahren, legte nach Sueton (10) den Bart ab, als er mit einundzwanzig Jahren die *toga virilis* erhielt; auch dieser ließ ihn zeitweilig wieder wachsen, namentlich nach dem Tode seiner Schwester Drusilla (27); als Jupiter und Neptun trug er einen vergoldeten Götterbart (52), vermutlich als Maske entsprechend der Allongeperücke des Barock. Das 'Erlebnisgesicht', das von P. Leyhausen als die „physiognomische Spur eines bestimmten, überhäufig ablaufenden Ausdrucksgeschehens“ verstanden wird[6], meint Sueton, wenn er von Caligula sagt (5,1), etwas Widriges und Schändliches habe schon gewöhnlich in den Gesichtszügen des Caligula gelegen. Das pflegte er absichtlich zu übertreiben, indem er dem Ausdruck vor dem Spiegel den Charakter des Schrecklichen und Furchtbaren gab. Ähnlich affektierte Caracalla einen wilden, drohenden Blick, um Furcht und Schrecken einzuflößen (Dio LXXVII 11). Natürliche Artung, willentliches Gebaren und gesellschaftliches Mienenspiel prägen mittels der mimischen Muskulatur das Erlebnisgesicht; „die 'Züge' fixieren sich“[7].

---

[1] A. von Domaszewski, Geschichte der römischen Kaiser II, Leipzig 1909, 288.

Vieles von dem, was in unmittelbarer Begegnung wirksam wird und was die schriftliche Überlieferung erwähnt, wie beispielsweise der schleppende Gang, die zitternde Bewegung des Hauptes, das Stottern beim Sprechen und das unanständige Lachen des Claudius (Sueton 30), hat notgedrungen beiseite zu bleiben, da das Bildnis, auf das diese Bemerkungen hinführen sollen, dergleichen nicht zu vermitteln vermag. Nur über Sichtbares kann sich das Kennenlernen anbahnen. Um so lebhafter wird das Verlangen, aus den fixierten Zügen herauszulesen, was dahinter steckt, d. h. Physiognomik zu betreiben, — Physiognomik, die sich „in ihrer allgemeinsten Bedeutung als jene Disziplin bestimmt, die das in dem Äußeren dargestellte Innere, das im Sichtbaren sich aussprechende Innere erkennen will"[8]. In dieser Absicht, „vom Außen aufs Innen zu schließen", hat GOETHE zu J. G. LAVATERS 'Physiognomischen Fragmenten' einige Beiträge über ein paar Männer der römischen Geschichte beigesteuert[9]. Titus beschreibt er nach einem ihm vorliegenden und dem Werk beigefügten Stich (Taf. I 1; vgl. Taf. I 2) wie folgt: „Gewißheit seiner selbst, Beständigkeit, reine Erkenntnis dessen, was ihn umgibt. Die Stirn und Augenknochen auf dem Bilde hier teils unbestimmt, teils verzogen, doch noch immer Festigkeit, Scharfsinn, Hochsinn. In den fast ganz vernachlässigten Augen noch immer Feinheit. Höchst edel und trefflich die Nase. Der Mund von bestimmter Weisheit und Güte träufelnd, Behaglichkeit der Wangen und Säulenkraft des Nackens". Ganz gleichgültig, wie weit das Wesen des Titus damit getroffen ist, liegt in diesen Zeilen der Versuch vor, das im Sichtbaren sich aussprechende Innere zu erkennen, und zwar recht unvoreingenommen, im Unterschied von GOETHES nachfolgender Beschreibung des Tiberius, die durch Vorkenntnisse bedingt zu sein scheint.

---

[2] P. Leyhausen, Biologie von Ausdruck und Eindruck I, in: Psychologische Forschung 31, 1967/68, 202f.

[3] W. Hellpach, Deutsche Physiognomik, Berlin ^{2}1949, 28.

[4] W. Hellpach, a. a. O., 18ff.

[5] Nach Ausweis der Münzen trug er später abermals einen Bart: BMC I, CLXV.

[6] P. Leyhausen, a. a. O., 202f.

[7] Hellpach, a. a. O., 36.

„Feste Punkte zu finden, von denen sich auf das Wesen sicher schließen läßt, scheint äußerst schwer, ja unmöglich zu sein", gestand sich GOETHE ein. Welche Merkmale erlauben, auf Gerechtigkeit, Tapferkeit, Besonnenheit und Klugheit oder auf einen jener sittlich minderwertigen und lächerlichen Charakterzüge, die Theophrast vor uns hinstellt, zu schließen? Verläßlichkeit, edle Gesinnung und Güte, wie GOETHE sie an Titus erkannte, werden leicht offenbar; dennoch kann sich in einer harten Schale ein gehaltvoller Kern verbergen, oder hinter der Miene eines Biedermanns ein Abgrund von Niedertracht. Aus solcher Erfahrung mangelnder Übereinstimmung zwischen Außen und Innen versuchte Augustus, die mißliebigen Gewohnheiten des Tiberius vor Senat und Volk mit dem Bemerken zu entschuldigen, „dies seien Fehler seines äußeren, aber nicht seines inneren Wesens" (Sueton, Tib. 68). Diese Unstimmigkeit zwischen äußerer Erscheinung und innerem Wesen, die in der Griechenzeit an Sokrates erfahren wurde, hat von der Römerzeit bis heute zu solchen Störungen geführt, daß man meint, feststellen zu müssen: „Wir wissen nun, daß die Korrelation zwischen Charaktereigenschaften und Körpermerkmalen besonders beim Zivilisationsmenschen gestört ist. Der hübsche charmante Taugenichts und der noble Häßliche gehören zur Alltagserfahrung"[10].

Nur um die Gesichtspunkte physiognomischer Betrachtung zu erläutern, wurden einige Angaben aus dem kaiserzeitlichen Schrifttum über das Aussehen römischer Herrscher beispielhaft herangezogen, ohne sie auf ihre Vertrauenswürdigkeit zu prüfen. Vom Bildnis möchte man, wie gesagt, gern voraussetzen, es mit der dargestellten Person identifizieren zu können.

---

[8] C. MENZE, Wilhelm von Humboldts Lehre und Bild vom Menschen, Ratingen 1965, 178.

[9] Der junge Goethe. Neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. H. FISCHER-LAMBERG, IV, Berlin 1968, 275ff.

[10] P. LEYHAUSEN, a. a. O., 205.

Im Bildnis wird jedoch eine Zuständlichkeit verankert, die es im Lebensstrom nicht gibt. Wenn Heraklit sagt: „In dieselben Fluten steigen wir und steigen wir nicht: wir sind es und wir sind es nicht“, dann erweitert GOETHE solche Gedanken in dem Satz: „Die Geschichte des Menschen ist sein Charakter“. „Ein starres Bild“ muß uns den Dargestellten ersetzen. Es hat im Laufe der Bildnisgeschichte Bemühungen gegeben, die unzulängliche Augenblicklichkeit in einer angemessenen Verdichtung zu überwinden. Da gibt es auf der einen Seite beispielsweise die überzeugenden Charakterbildnisse Raphaels, auf der anderen Seite Bildnisse Rembrandts, die aus der „Lebensströmung“ zu verstehen sind, so daß in ihnen „in jedem Augenblick das ganze Leben ist, dessen stetiger Fluß“, „jene spezifische Lebenscharakteristik, für die es die Isolierung eines Moments nicht gibt“[11]. Daß in Rembrandt ein geschärfter Sinn für die „Kontinuität des Lebens“ vorhanden war, findet darin seine Bestätigung, daß er sich selbst fast Jahr für Jahr in Selbstbildnissen Rechenschaft von sich ablegte.

Vergleichsweise lassen sich unter den römischen Herrschern Marcus Aurelius und Severus Alexander mittels ihrer Bildnisse auf ihrem Lebensweg eine lange oder eine kürzere Strecke begleiten. Das brachten die geschichtlichen Umstände mit sich, insofern beide bereits als Knaben oder Jünglinge entweder für die Nachfolge in der Herrschaft vorgesehen waren oder diese bereits antraten und dann für etwa anderthalb bis zwei Jahrzehnte die Herrschaft inne hatten; Severus Alexander endete allerdings schon im siebenundzwanzigsten Lebensjahr durch Mörderhand, während Marcus Aurelius fast neunundfünzig Jahre alt wurde. Das ist zunächst nicht mehr, als was diesem und jenem im Laufe der Geschichte zufiel. Merkwürdig ist es allerdings, daß Marcus Aurelius, in dessen Bildnisfolge wir seinen Charakter als Geschichte auffassen können, in seinen Selbstbetrachtungen gelegentlich vom Menschenleben gerade im Hinblick auf dessen Werdegang und Altersfolge spricht: „Unreife Traube, reife Frucht, getrocknete Beere, alles Wandlungen“ (11 35) oder: „Diese kurze Spanne Zeit durchleben, wie Natur es will . . . wie die Olive abfällt, wenn sie reif geworden ist“[12]. Es scheint also seiner Art besonders gemäß zu sein, daß wir ihn mittels seiner Bildnisse in seinem Heranwachsen und Altern nachvollziehen können.

Des Augustus Lebensgeschichte dagegen ließe sich kaum an seinen Bildnissen, zumindest nicht an denjenigen vom Primaporta-Typus, der etwa über zweiunddreißig Lebensjahre bis zu seinem Tode in Geltung war, verfolgen. Der Primaporta-Typus stellt, wenn man so will, den Augustus der 'Res Gestae' dar. Gibt demgegenüber der Veroneser Kopf mit dem Trauerbart den zwanzigjährigen Octavianus treffend wieder, den Caesarrächer, als er anläßlich der Proskription von 43/42 v. Chr. auf furchtbare Weise unter Senatoren und Rittern Blutgericht hielt?[12a]

---

[11] G. SIMMEL, Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch, Leipzig 1916, 3. 2. 41.

[12] U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Kaiser Marcus, Berlin 1931, 16.

[12a] Zu den Bildnissen des Augustus vgl. jetzt oben in diesem Band (ANRW II 12, 2) U. HAUSMANN, Zur Typologie und Ideologie des Augustusporträts, 513—598.

Es ist an der Zeit, die Frage nach Bildnisart und Bildnistreue zu stellen. Schwerlich gibt es Bildnisse, denen der Geschichtsschreiber das Letzte an Auskünften abfordern könnte. Ein Bildnis als etwas von Menschenhand Gemachtes unterliegt den Beschränkungen menschlichen Vermögens, dem, was ein Bildhauer nach seiner Anlage und seiner Fertigkeit zu meistern vermag, und dem, was sein Jahrhundert ihm an Voraussetzungen und Möglichkeiten bot. Unter dem einen Wort 'Bildnis' verbirgt sich so Vielerlei, Mannigfaltiges, ja Wesensverschiedenes, daß man das Wort nur gerade als vorläufiges, andeutendes Verständigungsmittel verwenden mag. Seine Verschiedenheiten wurden unter dem Gesichtspunkt von 'Bildnisstufen' zu beschreiben versucht[13]. Zwischen entgegengesetzten Begriffen wie dem altägyptischen 'Kraftzeichenporträt' oder dem barocken 'Fluchtporträt' wird das Bildnis der römischen Kaiserzeit als 'Abbildeporträt' verstanden. Gilt es als solches mit Recht, so würde es sich auf dieser Bildnisstufe gerade um diejenige Art von Bildnissen handeln, die dem Interesse am Aussehen eines Menschen, insbesondere einer geschichtlichen Persönlichkeit, vor allem gemäß ist. „Die römische Urbegabung für Geschichte" sowie das Bestreben der römischen Geschichtsschreiber, „das Faktische getreu wiederzugeben"[14], lassen das 'Abbildeporträt' durchaus als die eigentümlich römische Bildnisart erwarten. Als „verzichtendes Beschreiben und Erzählen: Chronikstil", als *memoria rerum gestarum* (Sallust, Bellum Iug. 4,6) läßt sich das Wesen des frühen römischen Porträts verstehen[15]. Nach Entfremdung und künstlerischer Überzüchtung erfolgt zweimal eine entschiedene Rückbesinnung auf die „elementare Grundlage der gesamten römischen Bildniskunst"[16], nämlich im Altersbildnis des Vespasian in Kopenhagen[16a] bzw. im Alleinherrscherbild des Caracalla[16b].

Dem Abbildeporträt sollte eigene Anschauung der dargestellten Person durch den Bildner zugrunde liegen. Bei den Bildnern des Altertums darf man wohl eine so nachhaltige Augensinnlichkeit und ein so starkes Formgedächtnis voraussetzen, daß bei einmaliger oder gelegentlicher Begegnung die Züge des Darzustellenden — in seiner augenblicklichen Verfassung — sich so deutlich einprägten, um eine naturgetreue Wiedergabe zu gewährleisten. Ein geringes Maß an 'genialischem' Auffassungs- und Ausdrucksvermögen, dagegen ein Vorherrschen handwerklichen Kunstfleißes läßt im Bildnis das Faktische vorherrschen und gewährt tieferem Verstehen wenig Spielraum, tieferes Verstehen, wie es uns etwa bei Rembrandt oder Goya entgegentritt. Wenn mit subjektiver Auffassung des 'Künstlers', die in der modernen Kunst eine so große Rolle spielt, nicht nennenswert zu rechnen ist, wenn in die Darstellung kein vorgefaßter Ausdruckswille verändernd einwirkt, so sind die Voraussetzungen für eine Bildnistreue im eigentlichen Aussehen des Dargestellten recht günstig.

---

[13] E. Buschor, Bildnisstufen, München 1947.

[14] J. Vogt, Tacitus, in: Große Geschichtsdenker, Tübingen 1949, 40 und 50.

[15] B. Schweitzer, Die Bildniskunst der römischen Republik, Weimar 1948, 14. 30. Vgl. U. W. Hiesinger, Portraiture in the Roman Republic, ANRW, I 4, Berlin—New York 1973, 805—825; J. D. Breckenridge, Origins of Roman Republican Portraiture: Relations with the Hellenistic World, ibid., 826—854, bes. 842ff.

[16] Schweitzer, a. a. O., 3.

[16a] Vgl. M. L. Paladini, Il ritratto di Vespasiano, oben in diesem Band (ANRW II 12,2) 612—622.

[16b] Vgl. J. D. Breckenridge, Roman Imperial Portraiture from Augustustus to Gallienus, oben in diesem Band (ANRW II 12, 2) 501—505.

Beim Herrscherbild durfte jedoch der Bildner nicht immer der Wahrheit ungeschminkt die Ehre geben. Es konnte vom Auftraggeber Wert darauf gelegt werden, daß sein Herrscherbild etwas darstelle, daß es ansehnlich sei. Neben das 'Abbildeporträt' tritt damit das 'Repräsentationsporträt'. Altersmerkmale wegzuretouchieren war den Künstlern von Augustus und Tiberius aufgegeben[17]. Macrinus legte Wert darauf, daß die Kennzeichen seiner mauretanischen Abstammung und seiner niederen Herkunft verborgen blieben (Herodian V 2). Von Hadrian heißt es, er habe einen Bart getragen, um eine Wunde oder Narbe im Gesicht zu verbergen; es wird aber auch gesagt, durch den Vollbart habe er sich als *Graeculus* ausweisen wollen; auch in ihrer Formgebung sollten seine Bildnisse etwas Griechisches haben. Das Repräsentationsporträt ist in diesem Falle geradezu ein 'Bekundungsporträt'.

Neben den beiden genannten Bildnisarten muß als drittes noch kurz ein 'Vorstellungsbildnis' bedacht werden. Wenn nämlich die Bildner nicht über unmittelbare Anschauung geboten und wenn ihnen keine Vorlage übermittelt war, so mußten sie bei Bedarf oder auf Verlangen etwas Passendes erfinden. Paulina, die Frau des Maximinus Thrax, und Maximus, beider Sohn, waren den römischen Stempelschneidern von Ansehen unbekannt. Als Notbehelf richteten sie sich nach dem Münzbild des Maximinus Thrax; sie ließen den Bart fort, verjüngten für Maximus Caesar ein wenig das Gesicht und legten für die Diva Paulina den üblichen Schleier aufs Haupt (Taf. II 5—10; III 11—12). Gewiß könnte der Sohn dem Vater verblüffend ähnlich gesehen haben; was man jedoch am Münzbildnis der Paulina beobachtet, spricht eher gegen diese und für jene Erklärung. So krasse Fälle wie diese waren jedoch selten. Man muß allerdings bei kurzlebigen Herrschern des 3. Jhs. n. Chr. durchaus damit rechnen, daß es von ihnen Vorstellungsbilder gab, deren Bildniszüge dann nicht vertrauenswürdig wären. Das könnte von zwei stadtrömischen Köpfen gelten, die der VERFASSER in anderem Zusammenhang nur unter Vorbehalt als Bildnisse des Macrinus, der in Syrien weilte, vorschlug[18]. Geschichtlichen Quellenwert mittels physiognomischer Erschließung kann ein solches Vorstellungsbild keineswegs besitzen. Kann man jedoch sicher sein, daß es seinerzeit als Bildnis eines Herrschers gegolten hat und als solches anerkannt wurde, so hat es als staatsrechtliches sowie als kunst- und geistesgeschichtliches Dokument der Zeit unbestreitbaren Wert.

Nur in günstig gelagerten Fällen wird sich eindeutig abschätzen lassen, mit welcher Bildnisgattung man es jeweils zu tun hat, ob mit einem Abbildeporträt wie dem Altersbildnis des Vespasian in Kopenhagen, mit einem Repräsentationsbildnis wie den Augustusbildnissen vom Primaporta-Typus oder mit einem Vorstellungsbildnis, wie vermutlich mit den Bildnissen des Macrinus und des Diadumenianus, wofern es deren gibt. Als Bezeugung des Dargestellten als einer geschichtlichen Persönlichkeit wäre nur das Abbildeporträt, wofern es naturgetreu wäre, belangvoll. Das Vorstellungsbildnis verzeichnet die Züge vielleicht nicht ganz so kraß, wie dies vielfach in den Schriftwerken aus Neigung und Abneigung geschieht. Besonders aufschlußreich wäre ein solches Vorstellungsbildnis dann, wenn es unbefangen durch die Bedingtheiten eines zwar unmittelbaren, aber vorübergehenden Eindrucks einer Begegnung Einschätzungen des Herrschers, wie sie sich aus öffentlicher Meinung und vom Hörensagen ergeben, zu einem Charakterbild, für das oben Bildnisse Raphaels als Beispiel genommen wurden, zusammenfaßt. Voraussichtlich sind die Bildnisse des Augustus, des Trajan und des Marcus Aurelius durch die Achtung vor der Würde, Größe oder Menschlichkeit des Herrschers mitgeprägt.

---

[17] H. JUCKER, Jb. Bern. Hist. Mus. 43/44, 1963/64, 277.

[18] M. WEGNER, Macrinus bis Balbinus, in: Das römische Herrscherbild, III 1, Berlin 1971.

Was den Bildhauer und sein Bildwerk betrifft, so bleibt hinsichtlich des Herrscherbilds endlich noch zu fragen, auf welche Weise oder wie weit dem Bildhauer oder dem Stempelschneider die erforderliche Anschauung vom Aussehen des Darzustellenden zuteil wurde. Soweit der Herrscher ständig oder vorübergehend in Rom anwesend war, ist dies keine Frage. An Altersbildnissen des Hadrian und des Marcus Aurelius läßt sich erkennen, wie zuweilen nach längerer Abwesenheit eine erneute Anschauung, vielleicht ein bestürzender Eindruck von Veränderung des Aussehens, in den folgenden Bildnissen seinen Ausdruck findet. Wenn dagegen Maximinus Thrax sich während der drei Jahre seiner Herrschaft in den nördlichen Provinzen und im Donauraum aufhielt und erst kurz vor seinem Untergang den Boden Italiens betrat oder wenn die ersten beiden Gordiane sich während ihrer zwanzig- bis zweiundzwanzigtägigen Herrschaft kaum aus dem Raum Karthagos entfernten, dann mag man in Anbetracht des starken augensinnlichen Erinnerungsvermögens der Südländer wohl hinlängliche physiognomische Erinnerungen an zurückliegende Begegnungen in Erwägung ziehen (vgl. Taf. II 5—6; V 20—23 und unten S. 656). Es darf auch damit gerechnet werden, daß es von einem Abwesenden bereits Bildnisse in Rom gab, die ihn als Herrscher überhaupt nicht betrafen, wie Carus, bevor er zur Herrschaft kam, bereits als Gardepräfekt unter Probus Standbilder erhalten hatte (Hist. Aug. Carus 5, 46; 6,3). Unter anderen Voraussetzungen liegt es jedoch nahe, mit förmlichen Vermittlungen zu rechnen, mit ausgesandten Bildern sowie Münzstempeln. So schickte beispielsweise Elagabal, der im Juni 218 n. Chr. in Syrien zur Herrschaft kam, ein Bild, das ihn als Priester vor seinem Gotte Baal darstellte, nach Rom voraus und verlangte, daß es in der Curia angebracht wurde (Herodian V 5,6/7). Also lagen die Bildniszüge des Elagabal zunächst in Rom nur aus zweiter Hand vor (vgl. Taf. VI 24—26 und unten S. 656).

II. Bestimmungen

Um zu Bildnisbestimmungen zu gelangen, kann als erstes das antike Schrifttum befragt werden. So hat es J. J. Bernoulli jeweils in seinen einleitenden Abschnitten vor den Münzen berücksichtigt. Besonders ausführlich wurde das Aussehen und Gehabe des Augustus durch Sueton (79) beschrieben. Viele Angaben dieser Beschreibung sind für Bildnisbestimmungen überhaupt nicht zu verwerten: daß die Haare hellblond, die Hautfarbe nicht zu hell und nicht zu dunkel war, daß er im Alter auf dem linken Auge weniger gut sah, daß sein Körper voller Flecken und Muttermale war. Eindeutig und brauchbar sind solche Angaben wie diejenige, daß seine Körpergröße ein Meter und siebzig maß, daß seine Nase oben vorspringend und unten gebogen war. Es sind jedoch zu wenige und zu zufällige Angaben dieser Art, als daß man es unternehmen könnte, daraufhin ein Bildnis zu bestimmen. Zu demselben Ergebnis, wie unergiebig die Nachrichten des Schrifttums über die äußere Erscheinung eines Herrschers seien, besonders die Signalements in der Chronik des Iohannes Malalas, führte auch die Bearbeitung der Bildnisse Trajans durch W. H. Gross[19].

Nicht besser ist es um das 'literarische Porträt' des Tiberius bestellt, für das die Notizen bei Velleius Paterculus, Tacitus und Sueton „nur wenig Züge von Bedeutung" ergeben[20]. Wenn es von Severus Alexander in der 'Historia Augusta' (Alex. Sev. 4) heißt, „seine Gestalt sei von männlicher Schönheit gewesen, von Adel militärischer Leibesgröße, von Stärke und Gesundheit eines seiner Kraft bewußten Mannes", wie J. J. Bernoulli diese Stelle wiedergibt, so wird durch diese Angaben einiges ausgeschlossen, wie Schwächlichkeit, Weichlichkeit und Kränklichkeit; Zulängliches, wodurch ein Bildwerk als sein Bildnis zu bestimmen wäre, ergibt sich daraus nicht. Vielleicht handelt es sich überhaupt nur um herkömmliche Lobsprüche. Gefälliges Aussehen, Schönheit und Anmut sind geradezu nichtssagende und übliche Redewendungen bei der literarischen Kennzeichnung jugendlicher Herrscher, wie sie sich bei Diadumenianus, einem herrlich schönen Jüngling, einem Jüngling von ungewöhnlicher Schönheit (Hist. Aug. Ant. Diad. 3,2; Opel. Macr. 12,9f.), oder bei Elagabalus als einem Jüngling von ausnehmender Schönheit (Herodian V 6) wiederholen[21]. Literarische Nachrichten können die Bildniskunde durch ihre Widersprüche in schwer entwirrbare Verlegenheit bringen, wie es besonders hinsichtlich der äußeren Erscheinung des Macrinus geschieht: Einmal wird er als kahlköpfig verspottet (Hist. Aug. s. v. Opel. Macr. 14,12); an anderer Stelle heißt es, er habe einen Bart getragen und gepflegt, um dem Marcus Aurelius zu gleichen (Herodian V 2,3/4); dieses wird bestätigt durch die Nachricht, Macrinus habe sich angesichts der unabwendbaren Niederlage in der Schlacht vor Antiocheia den ganzen Kopf und das Kinn rasieren lassen, um unerkannt zu entkommen (Dio LXXIX 39,2); soweit es aber das Haupthaar betrifft, widerspricht diese Nachricht, die durch volles Haupthaar bei sämtlichen Münzprägungen bestätigt wird, derjenigen der 'Historia Augusta' von der Kahlköpfigkeit des Macrinus; für die Annahme vollen Haupthaares fällt ins Gewicht, daß gerade die antiochener Stempelschneider, denen das Aussehen des Macrinus aus unmittelbaren Begegnungen bekannt sein mußte, volles Haupthaar wiedergeben.

---

[19] W. H. Gross, Bildnisse Trajans, in: Das römische Herrscherbild, II 2, Berlin 1940, 8. Zum Zeugniswert des Malalas vgl. R. Delbrueck, Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus, in: Das römische Herrscherbild, III 2, Berlin 1940, 38ff. 56.

[20] W. H. Gross, Gnomon 31, 1959, 518ff.

[21] In diesem Zusammenhang ist von besonderem Interesse die Arbeit von E. C. Evans, Roman Descriptions of Personal Appearance, Harvard Stud. in Class. Phil. 46, 1935, 43ff., in der besonders im Hinblick auf Sueton und die Scriptores Historiae Augustae der Frage nachgegangen wird, inwieweit deren Personenbeschreibungen auf älterem physiognomischen Schrifttum, beginnend mit der pseudoaristotelischen 'Physiognomik', fußen.

Mitteilungen über die Aufstellung von Herrscherbildern könnten weiterführen, sofern der Aufstellungsort und das benannte Bildwerk wieder entdeckt werden, was selten geschieht[22]. Im weiteren Sinne, namentlich betreffs des Geltungs- und Verwendungsbereichs von Herrscherbildern, sind solche Mitteilungen von großer Bedeutung. Tacitus beispielsweise verfügte nach der 'Historia Augusta' (Tacitus 9,2 u. 5), daß eine goldene Statue des Aurelian auf dem Kapitol, silberne Statuen in der Curia, im Tempel des Sol und auf dem Trajansforum aufgestellt wurden und daß sich in jedem Privathause ein gemaltes Bildnis des Aurelian befinden sollte.

Durch Inschriften können Herrscherbilder am unmittelbarsten bestimmt werden. Leider fehlen heute in den meisten Fällen die Statuen der erhaltenen Sockel mit Weihinschriften. Man beachte beispielsweise die stattliche Liste inschriftlich ausgewiesener Statuenbasen kleinasiatischer Fundstätten[23], um festzustellen, in wie geringer Zahl die zugehörigen Statuen erhalten geblieben sind: eine Panzerstatue des Hadrian und eine Gewandstatue im Typus der Großen Herkulanerin der Sabina aus Perge, eine Idealstatue des Hadrian aus der Asklepieion-Bibliothek zu Pergamon, eine Togastatue des Caracalla aus demselben Asklepieion sowie eine Togastatue aus Aphrodisias, für die zwei Basen für Arcadius und Valentinian II. zur Auswahl stehen[24]. Hinsichtlich der kolossalen Bronzestatue von Barletta wurde die Ansicht vertreten, sie könnte ursprünglich auf der Marcianus-Säule in Konstantinopel gestanden haben[25]; doch sind die Maße dieser Auffassung nicht günstig[26].

---

[22] Statt auf eine literarische Mitteilung sei in diesem Zusammenhang auf eine numismatische Angabe verwiesen, nämlich auf eine pergamenische Münze mit der Wiedergabe des Tempels des Zeus Philios, darin die Bildwerke des thronenden Zeus Philios und, neben ihm stehend, des Trajan (Taf. I 3; Cat. Greek Coins Brit. Mus. Mysia 142, 263/264 Taf. 28, 10. SMG Danish Nat. Mus. Mysia Nr. 475—478. Abgüsse als Vorlagen für die hier beigegebene Abb. werden der Freundlichkeit von O. Mørkholm, dem Direktor der Sammlung, verdankt). Den Kolossalkopf des Trajan, der bei den Ausgrabungen gefunden wurde (Taf. I 4; Altertümer von Pergamon VII 2, Berlin 1908, Nr. 281 Taf. 42), darf man auf diese numismatische Bezeugung beziehen.

[23] J. Inan und E. Rosenbaum, Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor, London 1966, 44ff.

[24] J. Inan und E. Rosenbaum, a. a. O., Nr. 29, 36, 31, 60 und 66.

Vereinzelt lassen sich Statuen aus sich selbst als Bildnis eines Herrschers bestimmen. Bei der Statue des Augustus von Primaporta mit ihrem reliefgeschmückten Brustpanzer sichert das Gegenständliche dieses Reliefschmucks, die Rückgewinnung der durch Crassus an die Parther verlorenen Feldzeichen im Jahre 20 v. Chr., diese Bildnisbestimmung; bestätigend kommt hinzu, daß das uns erhaltene Marmorexemplar in der Villa der Livia vor Primaporta gefunden wurde; in Übereinstimmung mit einigen jüngeren Gelehrten[27] ist der VERFASSER der Überzeugung, daß es sich um eine Kopie frühtiberianischer Zeit nach einem verlorenen Bronzeoriginal handelt. — Eine nicht geringe Zahl von Panzerstatuen des griechischen Ostens verbindet in derartigem Reliefschmuck die römische Wölfin mit Pallas Athena, was sich unschwer auf Hadrians Griechenschwärmerei beziehen läßt.

Durch seinen Fundort, den Tempel des Trajan auf der Akropolis von Pergamon, bestätigt sich die Benennung des Kolossalkopfes im Berliner Pergamonmuseum als dessen Bildnis (Taf. I 3.4)[28]. Was den Kolossalkopf betrifft, der im Domitiantempel zu Ephesos gefunden wurde, so glaubt der VERFASSER, daß es sich um eine postume Ehrung des Titus nach der *damnatio memoriae* des Domitian handelt, vielleicht unter Benutzung und Veränderung des ursprünglich für diesen geplanten akrolithen Tempelbildes[29].

In den Reliefs der Ehrenbögen und der Ehrensäulen sind die Bildnisse der geehrten Herrscher in der Regel ohne Schwierigkeiten herauszufinden und zu bestimmen, es sei denn, daß am Konstantinsbogen in Rom in wiederverwandten Reliefs die ursprünglichen Bildnisse für Bildnisse des Konstantin und des Licinius usurpiert wurden. So ermittelt man am Titusbogen in Rom, am Trajansbogen in Benevent sowie an der Trajanssäule und an der Marcussäule in Rom ein paar oder gar zahlreiche Bildnisse der betreffenden Herrscher, am Goldwägerbogen in Rom und am Bogen in Leptis Magna außer den Bildnissen des Septimius Severus auch diejenigen der Iulia Domna, des Caracalla und, bei letzterem, des Geta.

Aufs Ganze gesehen ist es jedoch nur eine verhältnismäßig kleine Zahl von Herrscherbildern, die sich dank der bisher genannten Beweismittel bestimmen lassen.

Um die Bildniskunde wäre es demnach schlecht bestellt, gäbe es nicht die Fülle von Münzen, die auf einer Seite im Profil, in der Regel im Rechtsprofil, das Bildnis eines Herrschers, einer Augusta oder eines Caesar tragen. In vielen Fällen, insbesondere bei den Herrschern des 3. Jhs. n. Chr., sind die Voraussetzungen dergestalt, daß nur als verläßliches Bildnis gelten darf, was ein Vergleich mit den Münzen untrüglich als solches nachweisen läßt. Als Mittel der Bildnisbestimmung muß das jeweilige Münzmaterial in beträchtlicher Breite überblickt werden, damit das Einzelne im Verhältnis zum Ganzen, das Gemeinsame gegenüber dem Singulären richtig eingeschätzt wird, damit nicht ein vereinzeltes Stück irrtümlich und folgenreich für Bildniszuschreibungen mißbraucht wird. „Was die Münzen betrifft, so setzen solche Zuschreibungen stets die Untersuchung des gesamten Münzmaterials der betreffenden Prägeserie nach ihren vielen Stempelvarianten voraus . . . Die Heranziehung scheinbar geeigneter Einzelexemplare aus solchen Serien kann . . . doch in die Irre führen“[30]. Stimmen die Bildnisprofile der stadtrömischen Münzprägungen des Pupienus so weitgehend überein, wie es der Fall ist, dann ist die Bestimmung der rundplastischen Bildnisse dieses Herrschers nicht zweifelhaft. Ebenso gewinnt man vor den Münzbildnissen seines Mitherrschers Balbinus angesichts ihrer weitreichenden Gleichartigkeit den Eindruck, daß es sich um eine von Ansehen stadtbekannte Persönlichkeit handelt.

---

[25] R. DELBRUECK, Spätantike Kaiserportraits, Berlin 1933, 222ff.

[26] J. KOLLWITZ, Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit, Berlin 1941, 70.

[27] Insbesondere mit W. H. GROSS, Zur Augustusstatue von Primaporta, Nachrichten Akad. d. Wiss. Göttingen, phil.-hist. Kl. 1959, H. 8, Göttingen 1959, 144ff.

[28] Zuletzt: INAN und ROSENBAUM, a. a. O., Nr. 28.

[29] M. WEGNER, Die Flavier, in: Das römische Herrscherbild, II 1, Berlin 1966, 26. 86.

Hinsichtlich der Bildnistreue der Münzprofile ist den obigen allgemeinen Bemerkungen nur noch folgendes ergänzend hinzuzufügen. Falls eigene Anschauung vom Aussehen des Darzustellenden im Bereich des Möglichen liegt, werden die Münzbildnisse selbständig und unabhängig von rundplastischen Bildnissen geschaffen worden sein. Andernfalls dürften Münzbildnisse vielfach von letzteren abhängen[31]. Die Münzbildnisse, denen eigene Anschauung zugrunde liegt, lassen in ihrer dichten Folge von Jahr zu Jahr, wofern nicht noch in kürzeren Zeiträumen, bei jugendlichen Herrschern oftmals fortschreitende Altersmerkmale in feineren Stufen erkennen als die monumentalen Bildnisse, für deren Urbild vielfach wohl ein bedeutender Anlaß die staatsrechtliche Bildnisehrung begründete.

Während des 3. Jhs. n. Chr. brachten es die Verhältnisse manchmal mit sich, daß die stadtrömischen Stempelschneider den Herrscher und dessen Familienmitglieder zur Zeit der Herrschaft nicht zu Gesicht bekamen. Wie sich dies auf die Münzbildnisse von Frau und Sohn des Maximinus Thrax auswirkte, wurde oben S. 651 bereits erwähnt. Bei Elagabal läßt sich beobachten, daß dessen Münzbildnisse aus dem Anfang seiner Herrschaft, als er noch in Syrien weilte, auf den Prägungen von Antiocheia (Taf. VI 25) anders aussehen als die Bildnisprofile der gleichzeitigen stadtrömischen Münzen (Taf. VI 24) und daß bei diesen die Bildniszüge sich ändern, sobald Elagabal im Juli 219 n. Chr. in Rom eintraf und dort hinlänglich bekannt wurde (Taf. VI 26). Die beiden ersten Gordiane hielten sich während ihrer zwanzig- oder zweiundzwanzigtägigen Herrschaft fern von Rom im Gebiet von Karthago auf. An ihren stadtrömischen Münzbildnissen ist anscheinend eine Nachwirkung der Bildnisprofile des Maximinus Thrax zu erkennen[32]. Diese spärlichen uns bekannten Münzprofile des älteren der beiden Gordiane sind gänzlich verschieden von einem Bildniskopf in Tunis, den man bei seiner Erstveröffentlichung als dessen Bildnis bestimmen zu können glaubte. Da hierfür allein die Münzbildnisse als Beweismittel dienen könnten, hat jene Bildnisbestimmung als reine Vermutung beiseite zu bleiben (Taf. V 20–23).

---

[30] W. Schwabacher, Schweizer numismatische Rundschau 45, 1966, 192ff.

[31] Zur Frage der Bildnisvorlage und einer zentralen Weisung für die Münzprägung vgl. H. Jucker, Jb. Bern. Hist. Mus. 43/44, 1963/64, 271ff.

Von den bedeutenden Prägestätten außerhalb Roms gewinnt diejenige von Antiocheia für die Bildniskunde an Bedeutung, sobald der Herrscher hier durch Augenschein besser bekannt gewesen sein mußte als in Rom. Ähnliches gilt im weiteren Verlauf des 3. Jhs. n. Chr. für die Mit- oder Gegenkaiser in Gallien hinsichtlich gallischer Prägestätten[33]. „Der Wert der alexandrinischen Münzbildnisse für die Ikonographie der Kaiser steht hinter dem der römischen Münzen weit zurück. War doch die alexandrinische Münze, die den Kaiser selten zu Gesicht bekam, auf die zu Beginn der Regierung aus Rom zugeschickte Büste oder Plakette angewiesen. Mitunter traf diese Vorlage verspätet in Alexandria ein, so daß für die Darstellung des neuen Kaisers zunächst noch das Bildnis des Vorgängers benützt werden mußte“[34]. Gänzlich abwegig ist das Verfahren, wie es vereinzelt betrieben wird, aus einer abgelegenen kleinasiatischen Prägestätte eine Münze heranzuziehen, um mit ihr die Bestimmung eines stadtrömischen Bildwerks zu versuchen, weil ihre „Zuhilfenahme greifbare Früchte zeitigt“[34a].

Zur Orientierung mag man sich gelegentlich einer Betrachtung der Mengenverhältnisse unter den Emissionen bedienen, um jegliche Möglichkeit auszuschöpfen, Anhaltspunkte für Bildnisbestimmungen zu gewinnen. In der Veröffentlichung der 'Coins of the British Museum' sind nach dem Verzeichnis der Emissionen für die Frauen um Elagabal folgende Häufigkeiten zu zählen, und zwar unter Aufschlüsselung nach Gold (G), Silber (S) und Bronze (B): Iulia Maesa ein G, fünfunddreißig S, dreiundzwanzig B; Iulia Soaemias ein G, dreiundzwanzig S, fünfzehn B; Iulia Cornelia Paula ein G, fünfundzwanzig S, elf B; Iulia Aquilia Severa kein G, zehn S, zwölf B; Annia Faustina kein G, zwei S, zwei B. Bei der Durchsicht der Bestände in der Pariser Bibliothèque Nationale wurden ähnliche Verhältnisse ermittelt: Iulia Maesa ein G, dreiunddreißig S, neun B; Iulia Soaemias ein G, zwölf S, vier B; Iulia Cornelia Paula ein G, achtzehn S, vier B; Iulia Aquilia Severa kein G, sechs S, zwei B; Annia Faustina kein G, ein S, ein B. Diesem Mengenverhältnis zufolge wird man bei einer Suche nach rundplastischen Bildnissen für Annia Faustina so gut wie nichts, für Iulia Aquilia Severa kaum etwas erwarten, und man wird sich auch wenig hoffnungsvoll auf die Suche nach rundplastischen Bildnissen der übrigen drei Frauen begeben, wenn man dem entgegen hält, daß in den 'Coins of the British Museum' die entsprechenden Zahlen für Iulia Mamaea, die Mutter des Severus Alexander, wie folgt lauten: sieben G, sechsundvierzig S und vierundachtzig B, d. h. insgesamt einhundertsiebenunddreißig. Was nun die rundplastischen Bildnisse der Iulia Mamaea betrifft, so glaubt der Verfasser, etwa achtzehn Repliken des Haupttypus ihrer Bildnisse nachweisen zu können.

---

[32] R. Delbrueck, Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus, a. a. O., 68. Vgl. unsere Taf. II 5—6 und V 21—23.

[33] Für diese sammelte seinerzeit mein Kollege P. Berghaus das Material. Die Bearbeitung hat jüngst B. Schulte übernommen.

[34] J. Vogt, Die alexandrinischen Münzen I, Stuttgart 1924, 5.

[34a] J. Vogt, ebd.

Damit die geschnittenen Steine, die Kameen und Gemmen, in diesem Überblick nicht gänzlich fehlen, seien sie wenigstens anmerkungsweise erwähnt. Ihre rechte Beurteilung setzt eine große Erfahrung auf diesem Sondergebiet antiker Kleinkunst voraus. Es muß hierbei mit mehr pseudoantiken Werken als irgendwo sonst gerechnet werden. Im Rahmen des 'Römischen Herrscherbilds' ist geplant, die geschnittenen Steine mit Bildnissen römischer Herrscher unter der Obhut von P. Zazoff durch einen geeigneten Bearbeiter gesondert und durchgehend vorzulegen. Nur bei einer kleinen Zahl geschnittener Steine ist die Bildnisbestimmung aus dem Gegenständlichen möglich; meist müssen die Münzbildnisse dazu dienen. Wenn eine Gemme der Berliner Staatlichen Museen, die 'Balbinus' genannt wird[35], im Höhen-Breitenverhältnis des Kopfes, im Umriß des Hinterhauptes, in der Nasenlinie, in den voller hängenden Wangen, in einer anders ausgeprägten Kinnkuppe und im fülligen Hängekinn von den verglichenen Münzprofilen recht beträchtlich abweicht, so muß die vorgeschlagene Bildnisbestimmung aufgegeben werden.

Hinsichtlich der Bildnisbestimmung der Augustae sind die Haartrachten ihrer Münzprofile ein fragwürdiges Beweismittel. Haartrachten allein helfen nicht weiter: Nimmt man es so genau, daß man auch verschiedene Wellung des zum Nacken hinabgekämmten, gescheitelten Haares berücksichtigt, dann muß man bei Iulia Maesa acht verschiedene Haartrachten unterscheiden; die hervorstechendsten Kennzeichen sind: Großes Flechtennest am Hinterkopf, mittelgroßes Flechtennest im Nacken, kleines Flechtenknäuel tief im Nacken, breites Flechtenoval im Nacken, schmales Flechtenoval im Nacken. Andererseits wiederholt sich einunddieselbe Frisur manchmal bei verschiedenen Frauen[36]. Unsicherheit des wirklichen Aussehens läßt es in ähnlicher Weise, wie es bei Münzprofilen einiger Herrscher zu beobachten ist, dazu kommen, daß die Haartracht einer Vorgängerin beibehalten wird. Kommt den Stempelschneidern die gemeinte Augusta alsbald zu Gesicht, dann werden Berichtigungen vorgenommen. Als Gegenbeispiel kann auf Iulia Mamaea verwiesen werden; während der dreizehn Jahre der Herrschaft ihres Sohnes zeigen ihre Münzprofile nur eine einzige Haartracht (Taf. IV 16—17). Diese Feststellung könnte in der Vermutung bestärken, daß Haartrachten geradezu zu den Würdezeichen einer Augusta gehören. Bei Bearbeitung der Bildnisse der jüngeren Faustina[37] hatte es den Anschein, als würde mit ihrer Ernennung zur Augusta die jugendliche Mädchenfrisur aufgegeben und durch eine würdigere Frisur ersetzt. Gegenüber der Bestimmung von Bildnissen aufgrund der Haartracht ist auch deswegen Vorsicht geboten, weil häufig Privatpersonen Frisuren der Herrscherfrauen als eine Art Loyalitätsbekundung übernehmen; ja es hat den Anschein, als hinge die Herrichtung abnehmbarer Frisuren wenigstens zum Teil mit dieser Absicht zusammen[38]. Daneben muß jedoch auch damit gerechnet werden, daß im 3. Jh. n. Chr. zeitweise Perücken getragen wurden; denn es gibt plastische Bildnisse wie beispielsweise den Kopf im Museo Capitolino, Colombe 54 (Inv. 380), bei dem nicht zweifelhaft sein kann, daß dem natürlichen Haar eine Perücke aufgesetzt war, so daß aufgesetzte Perücken sich auch aus solchem modischen Geschmack erklären können. Übrigens gibt es auch männliche Privatbildnisse, denen dasselbe Verhalten gegenüber Herrscherbildern anzusehen ist[39].

---

[35] Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen, II. Berlin, bearb. v. E. Zwierlein-Diehl, München 1969, 193 Nr. 544 Taf. 94.

[36] K. Wessel, Römische Frauenfrisuren, AA 1946/47, 62ff. Abb. I und II.

Neben den Haartrachten als einem leicht faßlichen Anhalt kommt den Gesichtsformen und den Gesichtszügen des Münzprofils wesentliche Bedeutung zu. Bei der Kleinheit der Münzen können die eigentlichen physiognomischen Kennzeichen, die nur in einer Seitenansicht und auf eine knappe Form gebracht zur Geltung kommen, für die Bestimmung rundplastischer Bildnisse nur mühevoll und behutsam verwertet werden. Unter den Aurei sind eher tadellose Vergleichsstücke zu finden als unter den Sesterzen, die häufiger abgegriffen oder beschädigt sind. Gut erhaltene Sesterzen sind wegen ihrer Größe als Beweismittel gewiß ergiebiger. Man sollte den Zeugniswert der Münzen nicht dadurch beeinträchtigen, daß man Abgüsse verwendet, sondern sich photographischer Aufnahmen bedienen[40]. Auch bei photographischen Aufnahmen ist die Gefahrenquelle für Mißverständnisse nicht gering, da unter verschiedenen Beleuchtungen einunddasselbe Stück kaum als solches zu erkennen ist[41]. Die Unterschiede können so groß sein, daß ein Beobachter bei Unkenntnis des Sachverhalts die Aufnahmen für Darstellungen zweier Personen von verschiedener physiognomischer Eigenart halten würde.

Bis herab zu Caracalla haben die aufgezählten Beweismittel fast durchweg zu eindeutigen Bestimmungen der Bildnisse der römischen Herrscher und der Augustae geführt. Während des 3. Jhs. n. Chr. bleiben sie des öfteren ohne das angestrebte Ergebnis. Ein recht gut erhaltenes Bildnis im Louvre zu Paris, Nr. 1054, wird manchmal Iulia Mamaea, in jüngster Zeit meist Orbiana, deren Schwiegertochter, zugedacht. Die Münzprofile beider Frauen (Taf. IV 16—19) sind in mancher Emission einander so ähnlich, daß man sie ohne die Namensbeischrift schwerlich unterscheiden würde. Selbst der anzunehmende Altersunterschied zwischen Mutter und Schwiegertochter ist den Prägungen nicht anzusehen, da einige Münzprofile der Iulia Mamaea überraschend jugendlich aussehen. Jugendlicher als die Wiederholungen des Haupttypus der rundplastischen Bildnisse der Iulia Mamaea wirkt der Pariser Kopf in der Vorderansicht, so daß man die Ansicht derer, die in ihm Orbiana sehen möchten, versteht. Vergleicht man jedoch sein Linksprofil mit entsprechenden Ansichten eindeutiger rundplastischer Bildnisse der Iulia Mamaea wie dasjenige in Alexandreia (III 13—15), so sprechen hinsichtlich der Gesichtszüge keine entscheidenden Gründe gegen eine Gleichsetzung. Was die Haartracht betrifft, so zeigen beide Köpfe vier Wellentäler bis hinab zum oberen Rand der Ohrmuschel; am Kopf in Alexandreia folgen weiter hinab noch eine etwas kräftigere und eine seichtere Haarwelle; in diesem Merkmal weichen aber auch andere gesicherte Bildnisse der Iulia Mamaea untereinander ab. Auch darin muß man mit Varianten rechnen, ob sich vor dem Ohr feine Härchen finden, wie an dem Pariser Kopf, oder ob sie fehlen, wie am Kopf in Alexandreia. Eine Besonderheit bleibt allerdings dem Pariser Kopf, nämlich die vom Scheitel ausgehenden feinen Haarsträhnen über der Stirn. Möchte jemand diese Abweichung als Argument für eine Bestimmung als Bildnis der Orbiana verwenden, so dürfte ein anderer dem entgegenhalten, daß die stark eingesenkte Nasenwurzel, die der Pariser und der Alexandriner Kopf übereinstimmend in ihrer Profilansicht erkennen lassen, unter den Münzprofilen eher bei Iulia Mamaea als bei Orbiana zu finden ist. In mancherlei Für und Wider fällt doch wohl das Meiste für Iulia Mamaea in die Waage. Dabei bleibt folgendes zu bedenken: Wie es Münzprofile beider Frauen gibt, die kaum zu unterscheiden sind, so mag es auch dergleichen rundplastische Bildnisse gegeben haben. Das wirkliche Aussehen der Orbiana dürfte den Bildhauern und Stempelschneidern in Rom hinlänglich bekannt gewesen sein. Waren sie vielleicht im Sinne der offiziellen Geltung des Herrscherbilds angewiesen, sie nicht offensichtlich zu unterscheiden?

---

[37] M. Wegner, Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit, in: Das römische Herrscherbild, II 4, Berlin 1939, 49f.

[38] Vgl. F. Poulsen, Two Roman Portrait-busts in the Ny Carlsberg Glyptothek, JRS 6, 1916, 47f. Vgl. unsere Taf. VIII 31—34.

[39] G. Daltrop, Privatbildnisse, Selbstdruck 1958, 49. 58. 63.

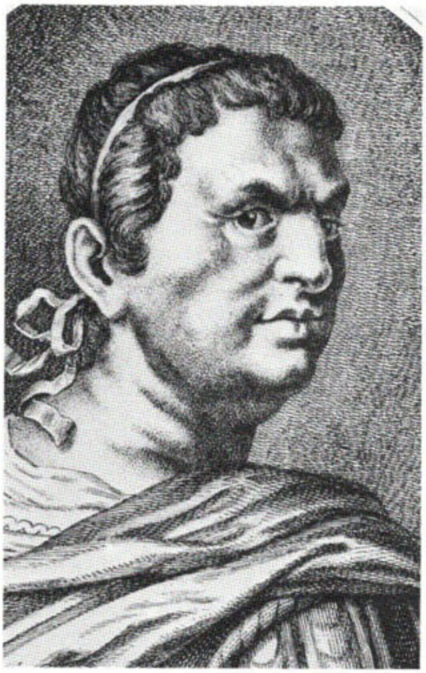
[40] Wie unzulänglich und irreführend Abgüsse sind, kann man ermessen, wenn man den Aureus und den Denar auf der 2. Tafel von R. Delbruecks Münzwerk mit Photographien nach denselben Emissionen im British Museum oder auch nur mit den Wiedergaben im Münzkatalog des Museums (BMC VI Taf. 41,7 und 3; in Frage kommen allerdings auch die beiden vorangehenden Emissionen 1 und 2) vergleicht.

[41] Vgl. M. Wegner, Macrinus bis Balbinus, a. a. O., Taf. 40e/f..

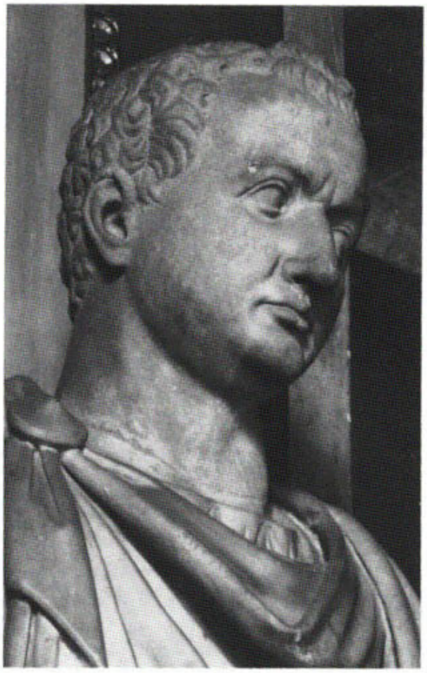
Unter solcher Voraussetzung konnten Bildnisse der Orbiana nach ihrer *damnatio memoriae* ohne weiteres erhalten bleiben, indem man sie einfach für Bildnisse der Iulia Mamaea nahm[42]. Bedenkt man endlich, daß Iulia Mamaea unverkennbare Bildnisse der Orbiana nach deren Verbannung wohl mit Nachdruck hätte beseitigen lassen, so spricht auch dies dafür,

---

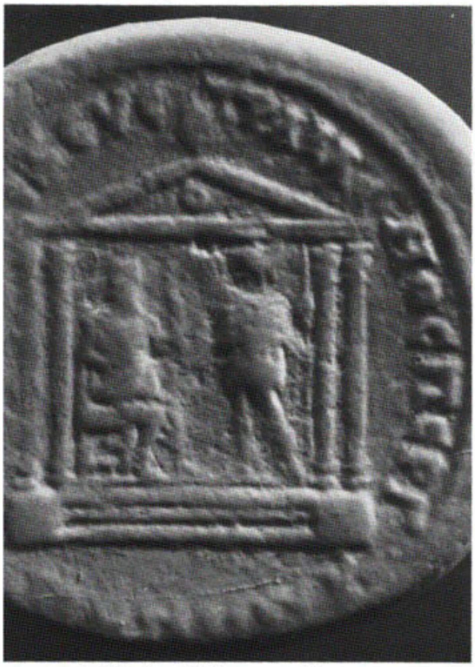
[42] Mit einer solchen Möglichkeit rechnet auch H. B. Wiggers, Caracalla, Geta, Plautilla, in: Das römische Herrscherbild, III 1, Berlin 1971, hinsichtlich der Bildnisse des Geta, nachdem er der *damnatio memoriae* verfallen war.



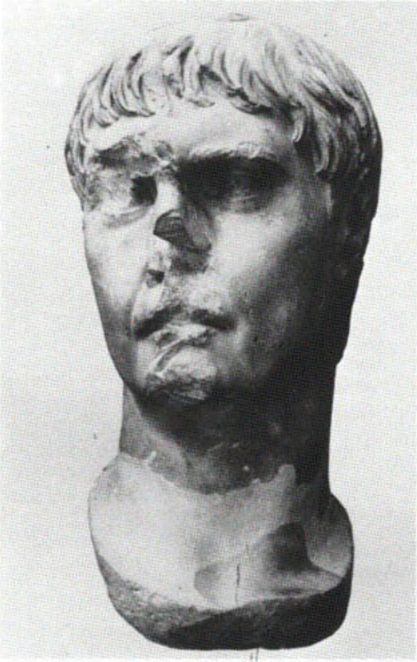
1. Titus: Stich bei LAVATER



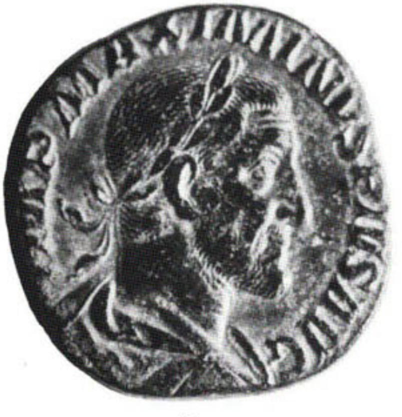
2. Titus: Kopf, Rom, Museo Capitolino, Stanza degli Imperatori 22



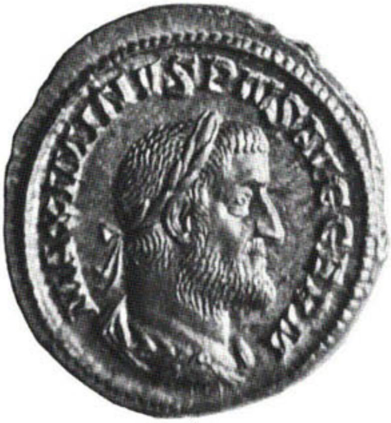
3. Trajan: Münze aus Pergamon



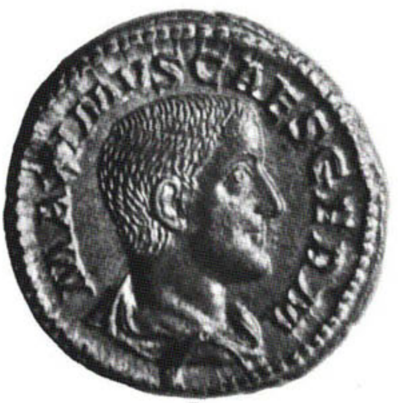
4. Trajan: Kolossalkopf aus Pergamon, Berlin, Staatliche Museen



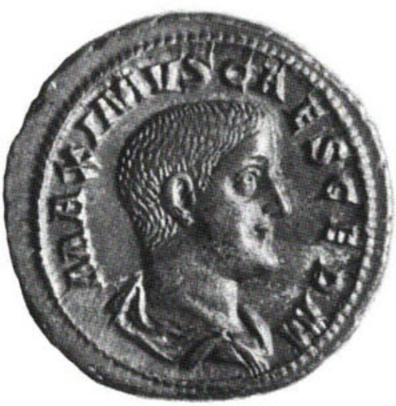
5



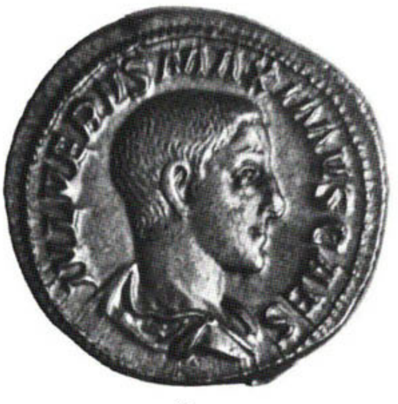
6



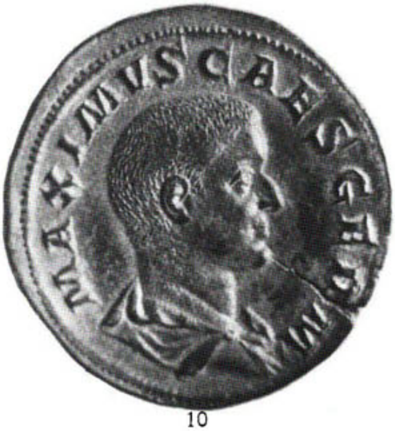
7



8

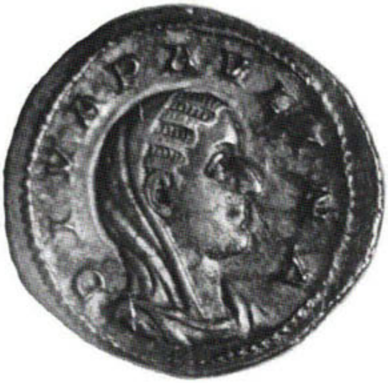


9

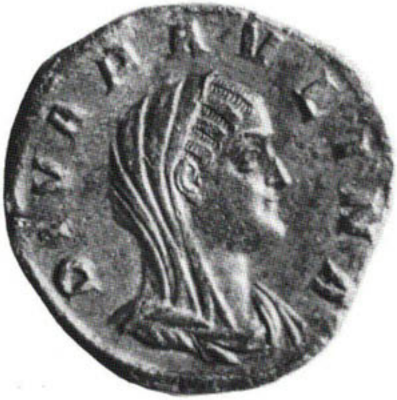


10

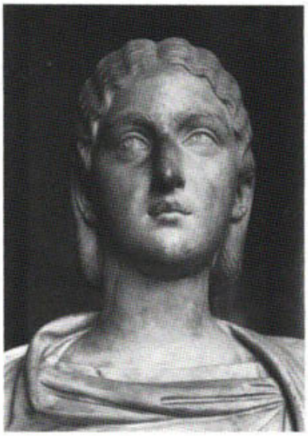
5. Maximinus Thrax: Münze, 236 (Nr. 80) – 6. Maximinus Thrax: Münze, 236/7 (Nr. 161) – 7. Maximus Caesar: Münze, 236/7 (Nr. 203) – 8. Maximus Caesar: Münze, 236/7 (Nr. 212) – 9. Maximus Caesar: Münze, 236 (Nr. 118) – 10. Maximus Caesar: Münze, 236/7 (Nr. 213)



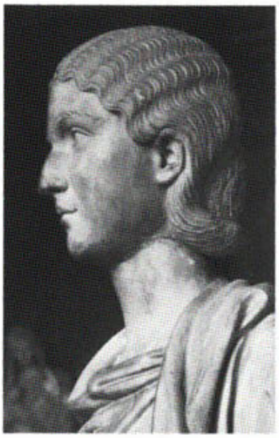
11



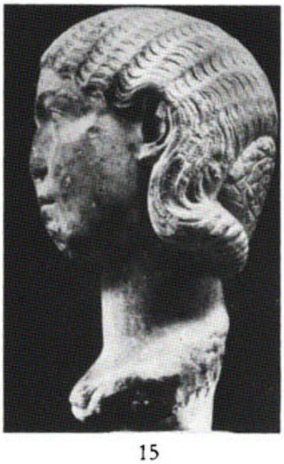
12



13

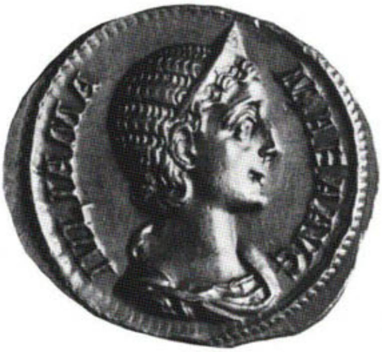


14

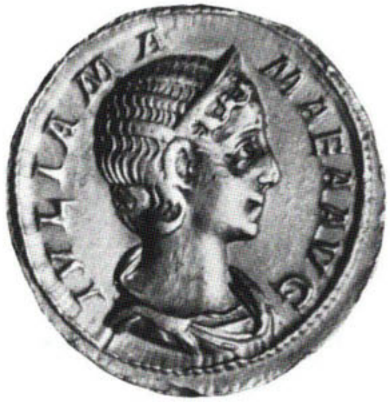


15

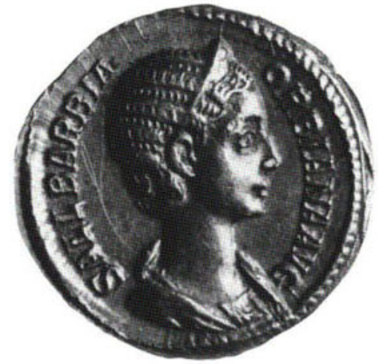
11. Diva Paulina: Münze, 236 (Nr. 134) – 12. Diva Paulina: Münze, 236 (Nr. 129) – 13. u. 14. Iulia Mamaea: Kopf, Paris, Musée du Louvre 1054 – 15. Iulia Mamaea: Kopf, Alexandreia, Museum, Inv. 3225



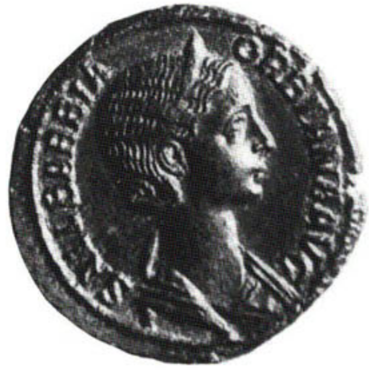
16


IVLIA MA
MAEA AVG

17

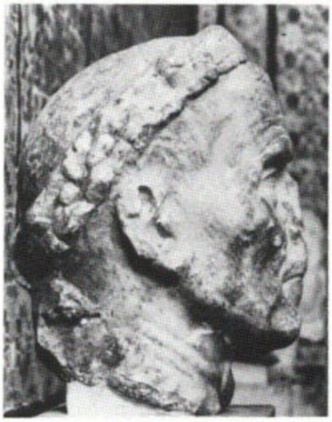


18

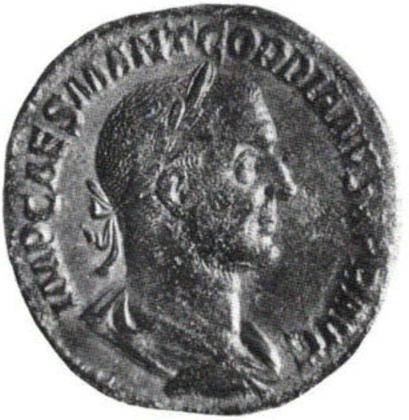


19

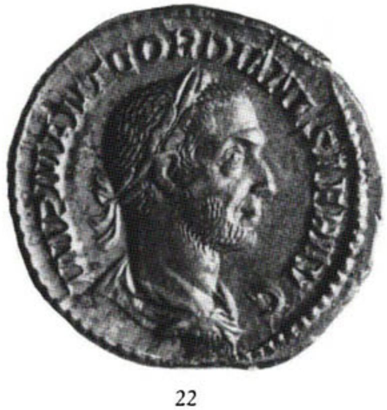
16. Iulia Mamaea: Münze, 226 (380) – 17. Iulia Mamaea: Münze, 223 (151) – 18. Orbiana: Münze, 225 (292) – 19. Orbiana: Münze, 225 (298)



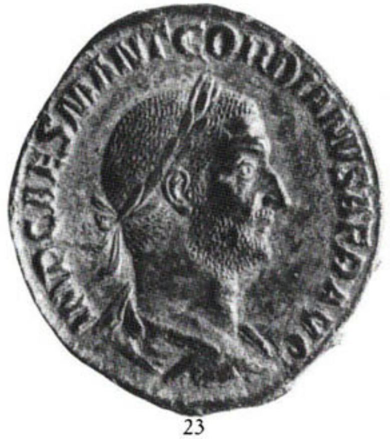
20



21

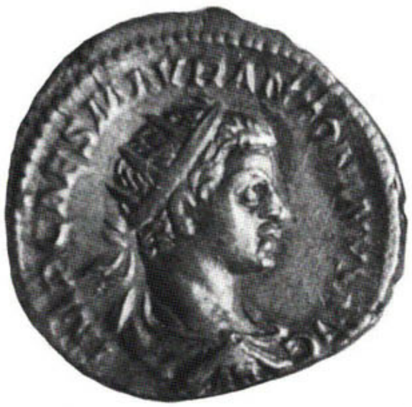


22

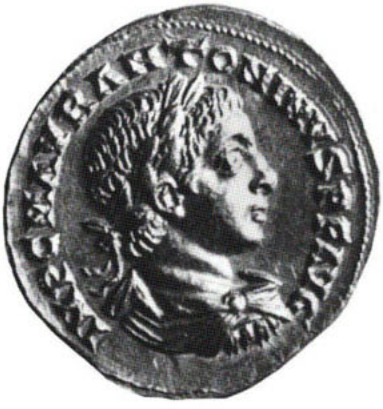


23

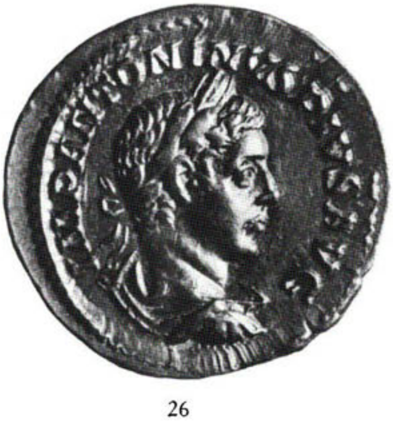
20. Sog. Gordian I.: Kopf aus Tunis, Musée Alaousi au Bardo, Inv. 3212 – 21. Gordian I.: Münze, 238 (Nr. 12) – 22. Gordian I.: Münze, 238 (Nr. 11) – 23. Gordian I.: Münze, 238 (Nr. 15)



24

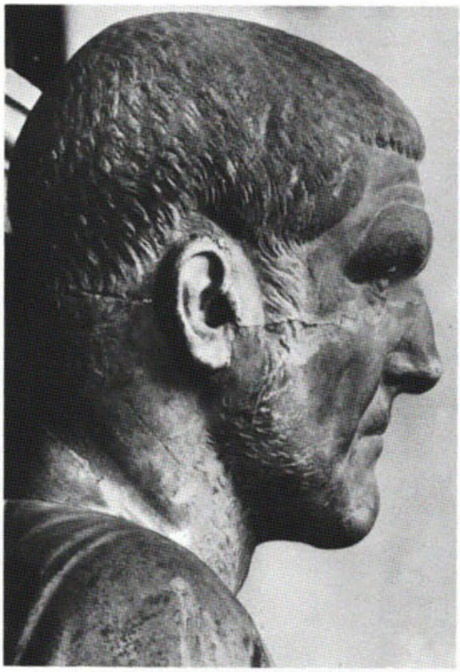


25

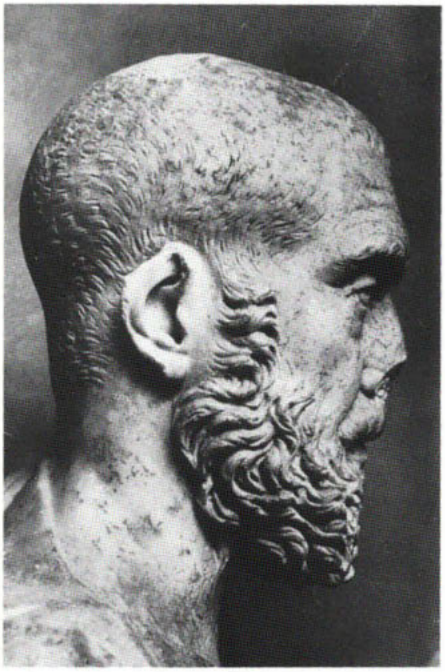


26

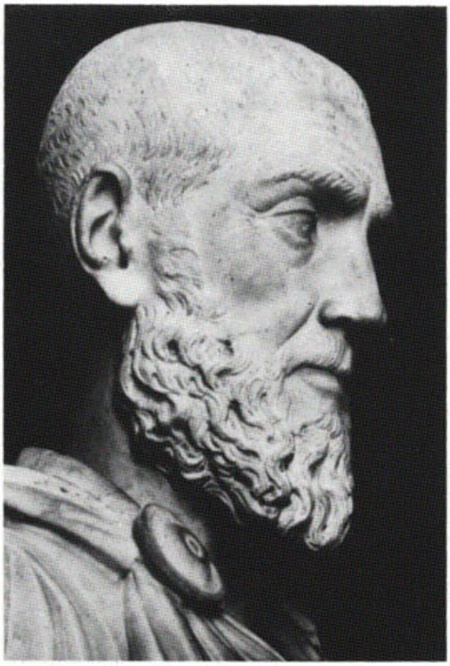
24. Elagabal: Münze, 218, Rom (Nr. 3) – 25. Elagabal: Münze, 218/9, Antiochia (Nr. 273) – 26. Elagabal: Münze, 220, Rom (Nr. 181)



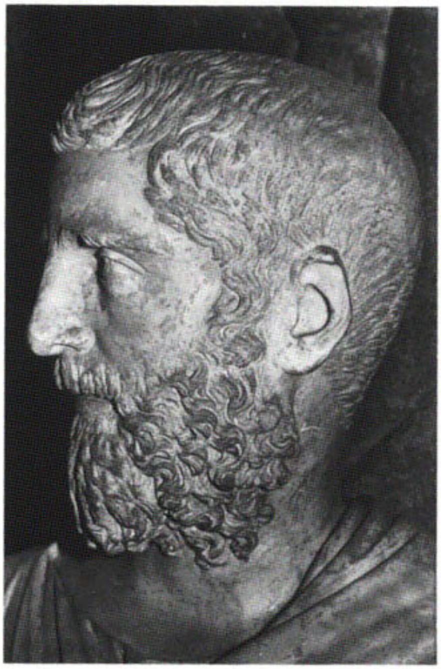
27. Maximinus Thrax: Kopf, *damnatio memoriae*, Rom, Museo Capitolino, Stanza degli Imperatori 62



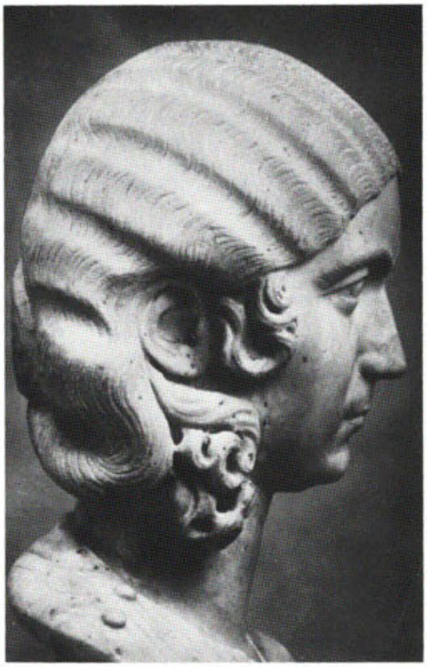
28. Pupienus: Kopf, guter Zustand, Rom, Museo Vaticano, Braccio Nuovo 54, Inv. 2265



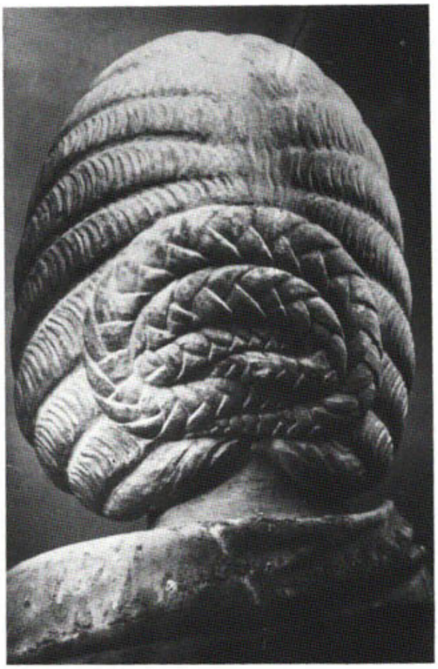
29. Pupienus: Kopf, entstellend überarbeitet, Paris, Musée du Louvre 1047



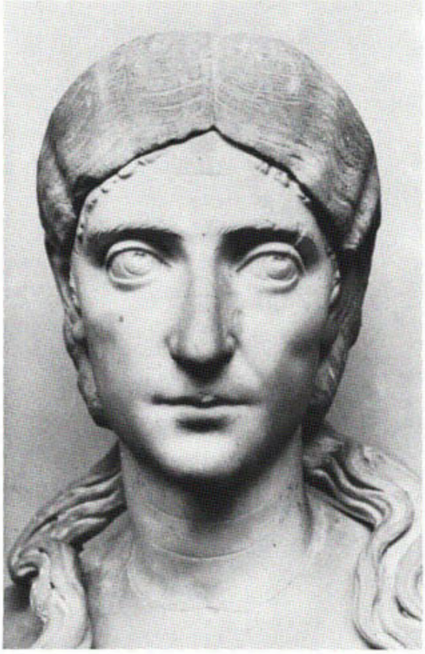
30. Privatbildnis aus der Zeit des Pupienus, Paris, Musée du Louvre, Magazin 1060



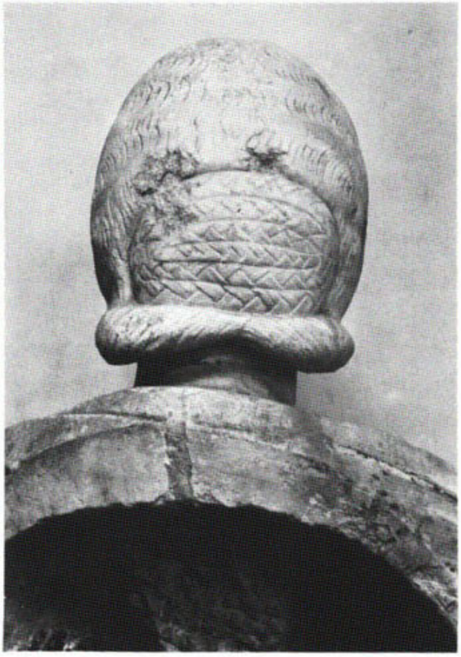
31. Frauenfrisur bei Privatbildnis, Rom, Museo Capitolino, Sala delle Colombe, Inv. 382



32. Frauenfrisur bei Privatbildnis, Rom, Museo del Palazzo dei Conservatori, ehem. Galleria 90, Inv. 866



33. Frauenfrisur bei Privatbildnis, Rom, Museo Vaticano, Galleria Chiaramonti 639, Inv. 1306



34. Hinterkopf der Iulia Mamaea, Rom, Museo Torlonia 578

daß der Pariser Kopf als Bildnis der Iulia Mamaea galt und uns als solches erhalten blieb.

Vermutet man beispielsweise auf den ersten Blick angesichts eines stark verriebenen Kopfes in Nauplia, es könne sich um ein Bildnis der Iulia Mamaea handeln[43], läßt sich das jedoch nicht eindeutig nachweisen, dann ist es besser, die Unkenntnis einzugestehen, als zu versuchen, eine Bildnisbestimmung um jeden Preis einzuschwärzen. In jüngster Zeit hätten in dieser Hinsicht einige bildniskundliche Arbeiten die Forschung besonders dadurch gefördert, wenn sie ungeschrieben geblieben wären. Andererseits ist ebenso unumwunden zu bekennen, daß auch große Zurückhaltung ihr Ziel verfehlen kann. Es ist damit zu rechnen, daß dann und wann ein eigentümliches und überdurchschnittliches Bildnis eines Herrschers oder einer Herrscherfrau, von einem begabten Bildnismeister auf Grund eigener Anschauung und ursprünglicher Vorstellungskraft geschaffen, im Denkmälerbestand vorhanden ist, der Forschung aber entgeht, weil es mit den verfügbaren Beweismitteln nicht als solches erkannt werden kann. Dies ärgerliche Eingeständnis kann kein Freibrief sein für unbeweisbare Vermutungen, beispielsweise einen Kopf „rein von der Stimmung her" für eine namentliche Augusta zu halten. „*Malo errare via ac ratione quam sine ratione verum invenire*" war der Leitsatz eines der echten Begründer einer wissenschaftlichen Archäologie: HEINRICH BRUNN. Will man in der Bildniskunde nichts an Wissenschaft verspielen, so mag man sich bei dem Wort *invenire* gleich 'auffinden' an den Ausspruch eines anderen großen Gelehrten des 19. Jhs., HERMANN USENER, erinnern: „Einen Gedanken finden ist Spiel, ihn ausdenken Arbeit".

III. Rundplastische Herrscherbilder

Ist es mit solider Methode gelungen, das Bildnis eines Herrschers verläßlich zu bestimmen, so bleibt hinsichtlich eines solchen Stücks Bildnisplastik noch mancherlei zu bedenken. Ist das betreffende Stück, so wie es vorhanden ist, eine ursprüngliche Schöpfung, ein Original, ist es eine Vervielfältigung eines solchen, eine Kopie, oder ist es eine Nachbildung bzw. eine Umbildung? Unter den bis heute erhaltenen statuarischen römischen Herrscherbildern sind eindeutige Originale selten. Die eherne Reiterstatue des Marcus Aurelius auf dem Kapitolsplatz und der kolossale Bronzekopf im Konservatorenpalast, wohl Konstantin selbst, haben als solche zu gelten, und wie diese beiden die Mehrzahl unter den Herrscherbildern aus Bronze. Bei der goldenen Panzerbüste des Marscu

---

[43] Wie es der VERFASSER und C. C. VERMEULE, Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor, Cambridge 1968, 402 unabhängig voneinander taten.

Aurelius aus Avenches und bei der silbernen Panzerbüste des Lucius Verus aus Marengo, so groß ihr Materialwert auch immer sein mag, ist damit zu rechnen, daß es gerade derartige Bildnisse waren, die zu Beginn einer Herrschaft in beträchtlicher Zahl offiziell ausgesandt wurden, damit in ihnen der Herrscher in Amtsstätten fern von Rom förmlich anerkannt wurde und gegenwärtig war. Als Originale aus Marmor dürfte wohl der größte Teil der Kolossalköpfe vergöttlichter Herrscher anzusprechen sein, wiewohl diese in der Regel nicht zu den eindrucksvollsten und sorgfältigsten bildhauerischen Leistungen gezählt werden können, weil sie auf Wirkung von Weitem berechnet und daher meist summarisch gearbeitet sind. Daraus ersieht man, daß ein sogenanntes Original nicht zugleich ein Gütezeichen für vortreffliche Arbeit bedeutet.

In ihrer überwiegenden Mehrzahl sind die vorhandenen stadtrömischen Herrscherbilder 'Vervielfältigungen', d. h. Machwerke von mehr oder minder tauglichen Bildhauern, die bemüht sind, möglichst werkgetreu zu kopieren. In der Regel wird kaum in allen Fällen die einmalige offizielle Bildnisehrung unmittelbar kopiert worden sein, vielmehr wird wohl als Zwischenglied eine Wiedergabe — manchmal in lebensgroßer Umsetzung eines überlebensgroßen Urbilds — oder eine Primärkopie einzuschalten sein, die dann den handwerksmäßigen Vervielfältigungen als Vorlage diente. Mit Augustus beginnend, besonders reichhaltig im 2. Jh. n. Chr. und im 3. Jh. geringfügig sich fortsetzend, hier beispielsweise an den Bildnissen der Iulia Mamaea und des Pupienus vorzüglich erkennbar, ist mehr oder minder häufig wiederholt einunddasselbe Herrscherbild in einer Anzahl von Repliken zu ermitteln — Repliken, wie sie im archäologischen Sprachgebrauch verstanden werden, nämlich 'haargenau' übereinstimmend. Das Gemeinsame dieser Bildnisse, der Typus, beruht, wie eben gesagt wurde, auf der Gemeinsamkeit des Urbilds bzw. der ursprünglichen Vorlage. Wenn beispielsweise in Ägypten ein stadtrömisches Bildnis des Hadrian gefunden wurde und dieses sich als eine Replik eines stadtrömischen Bildnistypus zu erkennen gibt, so kann man damit rechnen, daß dieses in Ägypten als Vorlage gedient hat und mehr oder minder genau sekundär kopiert wurde[44].

Es kommt auch vor, daß der Typus in seiner Leitform im Großen und Ganzen getreu kopiert wird, daß in diesem Rahmen jedoch gewisse Abänderungen zulässig sind. „Wesentlich ist die Konstanz der Frisur bei oft großen physiognomischen Verschiedenheiten oder anderer Kopfwendung. Wird der Typus so verstanden“, so ist eine „stilistische Variationsbreite innerhalb des Typus (wobei man Putzung bzw. Überarbeitung einzelner Exemplare gebührend in Rechnung stellen muß)“[45], in Kauf zu nehmen. Solche Abänderungen innerhalb des Typus sind vornehmlich dann zu beobachten, wenn ein Typus über einen längeren Zeitraum, während dessen 'Tracht',

---

[44] Zu Replik und Typus vgl. O. BRENDEL, Ikonographie des Kaisers Augustus, Diss. Heidelberg 1928, Nürnberg 1931, 13f.

[45] W. H. GROSS, Gnomon 31, 1959, 523f.

Altersmerkmale und Gesichtszüge des Dargestellten sich verändern, in Geltung bleibt. Bei Augustus sind, wie bereits bemerkt wurde, trotz seiner jahrzehntelangen Herrschaft im Typus Primaporta Alterserscheinungen kaum zu bemerken[46]. Beim Bildnis des jugendlichen Caracalla vom Typus Argentarierbogen dagegen lassen sich während seiner siebenjährigen Geltungsdauer deutliche Merkmale des Alterns feststellen, so daß Wiederholungen dieses Typus gleichermaßen das Kind Caracalla sowie den heranwachsenden Jugendlichen zeigen können. Neben diesen physiognomischen Verschiedenheiten und abweichender Kopfwendung besteht stilistische Variationsbreite, die vom stark gebohrten Haupthaar des namengebenden Reliefs bis zu der Wiederholung ohne Bohrung in Kopenhagen 731 reichen kann. Ungeachtet der in Einzelheiten feststellbaren typologischen Varianten ist es aber die Anlage des Stirnhaares, welche die Bestimmung als ein Bildnistypus durchaus sichert[47].

Die Beurteilung eines einzelnen Stücks im Hinblick auf Typus, Replik, Vervielfältigung oder Variante kann durch seinen Erhaltungszustand außerordentlich erschwert werden, worauf im obigen Zitat von W. H. Gross bereits hingewiesen wurde. War ein Fundstück so beschädigt, daß in früheren Jahren nur weitreichende Ergänzungen es für museale Schaustellung geeignet erscheinen ließen, so konnte es vorkommen, daß das verstümmelte Bildnis eines Unbekannten auf die Züge eines Herrscherbilds ergänzt wurden. Ist ein Fundstück sehr verrieben, bestoßen, ausgewittert oder versintert, so wurde durch Überarbeitung von der Oberfläche oft soviel fortgenommen, daß sie entscheidend verändert wurde — entscheidend, wenn man sich an die Worte des Polyklet erinnert, wie sehr es bei einem Werk „auf Nageldicke genau" und auf „eine Kleinigkeit" ankomme[48]. An Resten des vorherigen Zustands in den Tiefen der Ohren, des Haares und des Faltenwurfs läßt sich manchmal ermessen, wie tiefgreifend ein Stück überarbeitet wurde. Eine solche Überarbeitung kann so weit gehen, daß in der heutigen Erscheinung nichts Altes mehr vorhanden ist, so daß nichts gewonnen ist mit der Feststellung, im Kern sei das Stück antik; im Faßlichen ist es modern und daher einer Fälschung näherstehend als einem alten Werk (Taf. VII 28—29)[49].

Mehr noch als durch den Umgang mit derartig beeinträchtigten Werken wird heutzutage das Seh- und Urteilsvermögen durch vieles von dem getrübt, was man im Kunsthandel zu sehen bekommt. Es tut not, sich immer wieder zu erfrischen und zu stärken in der Betrachtung der guten Bildwerke alter Sammlungen sowie verbürgter Ausgrabungsbefunde; Herkunftsangaben der Kunsthändler sind im allgemeinen wertlos. Carlo Albaccini und Bartolomeo Cavaceppi haben sich durch ihre Tätigkeit und Erfahrung als Restauratoren verführen lassen, eigenhändig 'antike' Herrscherbilder zu verfertigen, und es besteht begründeter Verdacht, daß auch heutzutage Restauratoren der naheliegenden Versuchung erliegen, Bildnisse und andere 'Antiken' in den Handel zu bringen. In diesem Zusammenhang muß wohl ein günstiges Wort für die sogenannten Antikenfälscher in der Renaissance eingelegt werden: Wenn diese beispielsweise Bildnisreihen der zwölf Caesaren Suetons schufen, so taten sie dies nicht in betrügerischer Absicht; sondern im Auftrag jener Gebildeten, die sich die Antike auf alle mögliche Weise zu vergegenwärtigen und zu eigen zu machen strebten. Am Herrscherbild des 3. Jhs. n. Chr. bestand früher kein sonderliches Interesse; heute versucht der Kunstmarkt, gerade auf diesem Gebiet eine 'Bedarfslücke' zu schließen, was ihm um so eher gelingt, als die Kenntnis der Kunstart dieses Jahrhunderts erst im Aufbau begriffen ist. Um diesen Aufbau nicht zu gefährden, sind in der Kunstkritik die strengsten Maßstäbe anzuwenden.

---

[46] O. Brendel, a. a. O., 10f.

[47] Vgl. H. B. Wiggers, Caracalla, Geta, Plautilla, a. a. O.

[48] H. Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker I^3, Berlin 1912, 295f.

[49] Einen interessanten Einblick in die Arbeit eines berühmten Restaurators, des Carlo Albacini, in den Jahren 1786 bis 1800, vermitteln die Dokumente im Archiv des Neapler Nationalmuseums, die A. de Franciscis bekannt gemacht hat: Samnium 19, 1946, 1ff. Hier erfährt man beispielsweise, daß sich der Domitian des Neapler Nationalmuseums 6061, Daltrop, Domitian 103 Taf. 32a/b, jahrelang, vom Juni 1786 bis zum Jahre 1791, bei Carlo Albacini befand. Über Carlo Albacini und Bartolomeo Cavaceppi ist eine Arbeit von Simon Howard, Berkeley/California, zu erwarten.

In der Renaissance verband sich die Sammlerleidenschaft mit einer ausgebreiteten und um Vertiefung bemühten Bildung. Wüßte man den wahren Wert einer Sache zu schätzen und hielte man sich nicht an Namen, die 'Schall und Rauch' sind, so würde den unbenannten Privatbildnissen der römischen Kaiserzeit das ihnen gebührende Ansehen zuteil. Privatbildnisse übertreffen in der Regel die erhalten gebliebenen Herrscherbilder an Qualität. Bei diesen Privatbildnissen handelt es sich fast ausnahmslos nicht um Vervielfältigungen, sondern um einmalige und ursprüngliche Schöpfungen, um wirkliche Originale (Taf. VII 30; VIII 31—33). So paradox es klingen mag, so ist es doch in vielen Fällen keine Verstiegenheit, zu sagen, dieses oder jenes Bildnis habe zuviel Qualität, als daß es ein Herrscherbild sein könne.

Dies dürfte besonders auf die Bildniskunst des 3. Jhs. n. Chr. zutreffen. Nach den Mengenverhältnissen der Fundstücke zu schließen, bestand bei den Römern bis hinab zu Septimius Severus anscheinend ein weit verbreitetes Interesse an privater Aufstellung von Herrscherbildern. Ungestörte Kontinuität und längere Dauer der Herrschaft des Einzelnen spielten dabei gewiß eine beachtliche Rolle. Infolge häufigen und plötzlichen Wechsels sowie häufiger *damnatio memoriae* (Taf. VII 27) mochte während dieses Jahrhunderts die Anteilnahme erlahmen. Es dürfte bezeichnend sein, daß selbst bei Herrschern, die recht lange regierten, wie Severus Alexander und Gallienus, die Zahl erhaltener Bildnisse wesentlich geringer ist im Vergleich mit Herrschern des 2. Jhs. n. Chr. Man glaubt in der römischen Kunst eine vorherrschende Bedingung durch Staatlichkeit zu erkennen. Im 3. Jh. n. Chr. verändert sich jedoch das Bild zugunsten des privaten Bereichs. Das ungemeine Anwachsen privater Grabmäler, insonderheit der Sarkophage, dürfte dafür bezeichnend sein. Weit mehr als die Sarkophagreliefs früherer Zeit sind diejenigen dieses Jahrhunderts persönlichkeitsbezogen, vor allem darin, wie die Bildnisse derjenigen, die in dem Sarkophag beigesetzt werden wollen, an Häufigkeit zunehmen, sowie in der Bevorzugung von Darstellungen, in denen Jenseitshoffnungen ihren Ausdruck finden. So findet man an den Musensarkophagen des 2. Jhs. n. Chr. in erster Linie die gegenständliche Sachlichkeit der Musen unter sich oder im Verein mit Apollon und Athena, während im folgenden Jahrhundert der *mousikos aner* sich in den Darstellungen in seinem persönlichen Anliegen zum Ausdruck bringen läßt.

Werden dereinst die Privatbildnisse des 3. Jhs. n. Chr. gesammelt und überzeugend geordnet sein, dann dürfte man erkennen, welch ansehnliche Leistungen auf dem Gebiet dieses Jahrhundert aufzuweisen hat. Wenn „die Krisis des römischen Reiches" im mittleren 3. Jh. n. Chr. „ihren Höhepunkt erreicht"[50], so flüchtet man sich aus den weltgeschichtlichen Beirrungen in die private Lebenssphäre, ein geistesgeschichtlicher Vorgang, wie er auch in anderen Jahrhunderten zu beobachten ist.

Um mit dem Herrscherbild zum Ende zu kommen, so ist die untrügliche Bestimmung von Herrscherbildern des 3. Jhs. n. Chr., so entsagungsvoll und verdrießlich diese Kärrnerarbeit ist, die unerläßliche Grundlage zunächst für die Bildnisgeschichte, sodann für die allgemeine Kunstgeschichte dieses Jahrhunderts. Dabei ist es für die Kunst- und Geistesgeschichte von geringerer Bedeutung, ob ein Herrscher wirklich so aussah, wie ihn das Bildnis zeigt. Für Auswertungen dieser Art ist ein Bildnis, das einen Herrscher so zeigt, wie er gesehen wurde oder wie er gesehen werden wollte, d. h. ein Bildnis, das seinerzeit als sein Bildnis galt, von gleichem Wert; denn man erfährt daraus, was seinerzeit als darstellenswert galt, was für wesentlich oder für ansprechend gehalten wurde. Es läßt sich erkennen, ob eine Zeit zum Verismus neigte, ob sie ruhiges, ausgeglichenes Sein in der Form zu verwirklichen suchte oder ob ihr am Unfaßlichen oder Unbestimmten der vorübergehenden Erscheinung gelegen war. In der Auffassung vom Herrscherbild konnten einmal mehr Herrennatur, einmal mehr der großgesonnene Charakter, ein andermal mehr seelische Veranlagung hervortreten. Letzteres, mit einem merkwürdigen Einschlag leidvoller und beunruhigender Erfahrung der Welt, ist dem Herrscherbild des 3. Jhs. besonders eigentümlich.[51]

---

[50] J. Vogt, DLZ 62, 1941, 701.

[51] Vgl. A. M. McCann, Beyond the Classical in Third Century Portraiture, oben in diesem Band (ANRW II 12, 2), 623—645.
Inzwischen erschien: Das Römische Herrscherbild, III 3: Gordianus III. bis Carinus, von Max Wegner mit Beiträgen von Jörgen Bracker und Willi Real; sowie: Max Wegner unter Mitwirkung von Reingart Unger, Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus, Boreas 2, 1979, 87 ff. u. 3, 1980, 12 ff.

Abbildungsverzeichnis

Die Nrr. der Münzen beziehen sich auf 'The Roman Imperial Coinage', Vol. IV, Part II. Macrinus to Pupienus (1938) und sind dort unter dem genannten Herrscher zu finden.

I. 1. Titus: Stich bei Lavater
2. Titus: Kopf, Rom, Museo Capitolino, Stanza degli Imperatori 22
3. Trajan: Münze aus Pergamon
4. Trajan: Kolossalkopf aus Pergamon, Berlin, Staatliche Museen
II. 5. Maximinus Thrax: Münze, 236 (Nr. 80)
6. Maximinus Thrax: Münze, 236/7 (Nr. 161)
7. Maximus Caesar: Münze, 236/7 (Nr. 203)
8. Maximus Caesar: Münze, 236/7 (Nr. 212)
9. Maximus Caesar: Münze, 236 (Nr. 118)
10. Maximus Caesar: Münze, 236/7 (Nr. 213)
III. 11. Diva Paulina: Münze, 236 (Nr. 134)
12. Diva Paulina: Münze, 236 (Nr. 129)
13. u. 14. Iulia Mamaea: Kopf, Paris, Musée du Louvre 1054
15. Iulia Mamaea: Kopf, Alexandreia, Museum, Inv. 3225
IV. 16. Iulia Mamaea: Münze, 226 (380)
17. Iulia Mamaea: Münze, 223 (151)
18. Orbiana: Münze, 225 (292)
19. Orbiana: Münze, 225 (298)
V. 20. Sog. Gordian I.: Kopf aus Tunis, Musée Alaousi au Bardo, Inv. 3212
21. Gordian I.: Münze, 238 (Nr. 12)
22. Gordian I.: Münze, 238 (Nr. 11)
23. Gordian I.: Münze, 238 (Nr. 15)
VI. 24. Elagabal: Münze, 218, Rom (Nr. 3)
25. Elagabal: Münze, 218/9, Antiochia (Nr. 273)
26. Elagabal: Münze, 220, Rom (Nr. 181)
VII. 27. Maximinus Thrax: Kopf, *damnatio memoriae*, Rom, Museo Capitolino, Stanza degli Imperatori 62
28. Pupienus: Kopf, guter Zustand, Rom, Museo Vaticano, Braccio Nuovo 54, Inv. 2265
29. Pupienus: Kopf, entstellend überarbeitet, Paris, Musée du Louvre 1047
30. Privatbildnis aus der Zeit des Pupienus, Paris, Musée du Louvre, Magazin 1060
VIII. 31. Frauenfrisur bei Privatbildnis, Rom, Museo Capitolino, Sala delle Colombe, Inv. 382
32. Frauenfrisur bei Privatbildnis, Rom, Museo del Palazzo dei Conservatori, ehem. Galleria 90, Inv. 866
33. Frauenfrisur bei Privatbildnis, Rom, Museo Vaticano, Galleria Chiaramonti 639, Inv. 1306
34. Hinterkopf der Iulia Mamaea, Rom, Museo Torlonia 578

(Zu Taf. III.13 u. 14; III.15; V.20; VII.27–30; VIII.31–34 vgl. die Kataloge in: Das Römische Herrscherbild, III. Abteilung, Bd. I, S. 209f. 205. 239f. 227f. 245. 244. 244. 157f. 126. 165. 213f.)

Römische Herrscherbildnisse aus Ägypten

von HANS JUCKER, Bern

Inhalt

Vorbemerkungen 667

I. Das iulisch-claudische Haus 669
  1. Augustus 669
    a) Augustusportraits mit Diadem ? 669
    b) Weitere Repliken des Primaporta-Typus 679
  2. Tiberius 686
  3. Claudius, Agrippina minor, Nero 690

II. Von den Flaviern bis Hadrian 697
  1. Vespasian 697
  2. Titus 702
  3. Nerva 704
  4. Trajan 705
  5. Domitia 705
  6. Sabina 708
  7. Matidia 710
  8. Hadrian 714

III. Das Haus der Antoninen 715
  1. Antoninus Pius, Marcus Aurelius und Iulia Mamaea 715
  2. Crispina 717

IV. Die Severer 720
  1. Septimius Severus 720
  2. Caracalla 721

Abbildungsverzeichnis 724

Vorbemerkungen

Es sollen im folgenden in erster Linie wenig bekannte oder mißverstandene Bildnisse von Kaisern und Hofdamen vorgelegt werden. Zusammen mit den leicht zugänglichen, in engen Grenzen datierbaren Herrscherporträts geben sie das chronologische Gerippe ab für eine Geschichte der römischen Porträtplastik wenigstens Unter- und wohl auch Mittelägyptens. Für die notwendige Differenzierung zwischen den verschiedenen Landesteilen reichen die erhaltenen Herrscherporträts nicht aus, da ihre Funddichte nach Süden hin schnell abnimmt. Wir haben uns vor allem um die Benennung der herausgegriffenen Köpfe bemüht und uns darüber hinaus im wesentlichen darauf beschränkt, sie untereinander zu vergleichen. Die Interpretation der Einzelstücke konnte nicht erschöpfend sein, und ihre über sie hinausweisende Bedeutung sollte vorläufig nur angedeutet werden. Mit einem zweiten Aufsatz über unveröffentlichte kaiserzeitliche Privatporträts aus Ägypten möchten wir diesen Beitrag später ergänzen. Wir schließen, mit vereinzelten Ausnahmen aus dem dritten Jahrhundert, die Bildnisse aus Hartstein von der Betrachtung aus, teils weil sie eine Gattung

---

Sigla und Abkürzungen gemäß 'Archäologische Bibliographie, Beilage zum Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts'. Außerdem bedeuten:

Bothmer, Egypt. Sculpt. = B. V. Bothmer u. andere, Egyptian Sculpture of the Late Period 700 B.C. to A.D. 100, The Brooklyn Museum (Brooklyn 1960)

Daltrop, Flavier–Hausmann, Flavier–Wegner, Flavier = G. Daltrop–U. Hausmann–M. Wegner, Die Flavier. Das römische Herrscherbild (Berlin 1966)

Furtwängler AG. = A. Furtwängler, Die antiken Gemmen I—III (Amsterdam 1900)

Graindor, Bustes = P. Graindor, Bustes et Statues-Portraits d'Égypte Romaine (Kairo o. J. = 1936)

JbBHM. = Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums, Bern

Inan–Rosenbaum = J. Inan–E. Rosenbaum, Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor (London 1966)

Poulsen, Portraits I = V. Poulsen, Les Portraits Romains, Vol. I, Publications de la Glyptothèque Ny Carlsberg No. 7 (Kopenhagen 1962) — Portraits II = No. 8 (Kopenhagen 1974)

Riad, Alexandria = H. Riad–Youssef Hanna Shehata–Youssef el-Gheriani, Alexandria, An Archaeological Guide to the City and the Graeco-Roman Museum (o. J. = 1969)

Vermeule, Imp. Art. = C. C. Vermeule, Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor (Cambridge 1968)

Vermeule, Proc. = C. C. Vermeule, Greek and Roman Portraits in North America Collections Open to the Puboic, Proceedings of the American Philosophical Society 108 No. 2, April 1964, 99—134

Vogt = J. Vogt, Die alexandrinischen Münzen. Grundlegung einer alexandrinischen Kaisergeschichte 2 Bd. (Stuttgart 1924)

Wegner, Antonin. = M. Wegner, Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit (Berlin 1939)

Wegner, Hadrian = M. Wegner, Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia, Sabina (Berlin 1956).

NB. Das Manuskript zu diesem Aufsatz wurde im Juli 1969 abgeliefert. Nach zwei Jahren habe ich es teilweise revidiert, ein zweites Mal, nach erneut in Aussicht gestellter Drucklegung, im Januar 1975, wobei allerdings inzwischen wieder erschienene einschlägige Literatur nur noch berücksichtigt wurde, wo es besonders wünschbar schien. G. Grimm, Die römischen Mumienmasken aus Ägypten (Wiesbaden 1974) erhalte ich durch die Freundlichkeit des Verfassers nach Abschluß der zweiten Revision, so daß ich nur an wenigen Stellen noch darauf verweisen kann (Grimm, Mumienmasken). G. Grimm—D. Johannes, Kunst der Ptolemäer- und Römerzeit im ägyptischen Museum Kairo (Mainz 1975) liegt mir ein weiteres Jahr später bei der Korrektur der Fahnen vor (Grimm—Johannes, Kunst). — Im Jahre 1978 bot sich nochmals Gelegenheit, Hinweise auf Neuerscheinungen nachzutragen.

für sich bilden, teils weil bei vielen aus der frühen Kaiserzeit die Echtheitsfrage noch zu wenig abgeklärt ist. Die Fayenceköpfchen von Augustus und Tiberius verdienen eine gesonderte Behandlung. Auch die Herrscherbilder in Reliefs altägyptischen Stils müssen wir übergehen; sie gehorchen eigenen Gesetzen und stehen unter anderen äußeren Bedingungen. Einzelnes dieser Art ist in eine Skizze einbezogen, die nach einer Ägyptenreise von 1963 geschrieben wurde[1]. Eigene Photos und Notizen aus Alexandria und Kairo, die hier benutzt werden, habe ich von der gleichen Fahrt zurückgebracht. Auf eine Nachprüfung der Beschreibungen und Angaben mußte aus naheliegenden Gründen verzichtet werden.

I. Das iulisch-claudische Haus

1. Augustus

a) Augustusporträts mit Diadem?

Das Württembergische Landesmuseum in Stuttgart bewahrt unter seinen aus dem Besitze Ernst von Sieglins stammenden Beständen einen Augustuskopf auf, der seit seiner Erstveröffentlichung durch WATZINGER[2] vor über vierzig Jahren wenig Beachtung mehr gefunden hat. Als eines der nicht sehr zahlreichen Dokumente frühkaiserzeitlicher Kunst seines Ursprungslandes verdient er, genauer betrachtet zu werden. Dabei leisten die neuen Aufnahmen des Museums wertvolle Hilfe (Abb. 1a—e). Sie geben zugleich Aufschluß über die Beschaffenheit der Herrscherbinde, die auch nicht vermocht hat, die Aufmerksamkeit der Insignienspezialisten auf dieses Bildnis zu lenken.

Als Vorbesitzer wird Reinhard und als Fundort Sakka bei Damanhur (etwa 150 km südöstlich von Alexandria) angegeben. Die Gesamthöhe beträgt 30 cm. Die Maße erreichen also Lebensgröße. Die Nasenspitze ist in Gips ergänzt, die linke Ohrmuschel bestoßen, am Hinterkopf sind zwei

---

[1] H. JUCKER, Aegyptiaca, Betrachtungen zur kaiserzeitlichen Münz- und Porträtkunst Ägyptens, JbBHM. 41/42, 1961/62, 289—330. Die Reise war mir durch einen Beitrag des Schweizerischen Nationalfonds für wissenschaftliche Forschung ermöglicht worden. E. WINTER, Untersuchungen zu den ägyptischen Tempelreliefs der griechisch-römischen Zeit, Österreich. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl. 89 (Wien 1968). A. ADRIANI, Ritratti dell'Egitto Greco-Romano, RM. 77, 1970, 72ff., nach Abschluß der ersten Überarbeitung meines Manuskripts erschienen, mit dessen Inhalt sich der Aufsatz kaum berührt. Dessen Datierungen ergeben kein kohärentes Bild.

[2] Expedition E. von Sieglin, E. v. SIEGLIN, Die griechisch-ägyptische Sammlung E. v. Sieglin, I. Malerei und Plastik, 2. Teil (B), bearb. v. C. WATZINGER (Leipzig 1927) 128f. Taf. 66, Blatt 12, 118. Zuletzt N. BONACASA, Ritratto colossale di Augusto del Museo Greco-Romano di Alessandria, RM. 79, 1972, 203 mit Anm. 45 Taf. 109,3. (Der gleiche Aufsatz war schon abgedruckt in N. BONACASA, Due note sul ritratto romano imperiale dell'Egitto [Palermo 1971] 21ff.) Für Photos und mancherlei Beistand habe ich M. SCHRÖDER zu danken.

Stücke abgesprungen, so daß dort die großkristallinische Struktur des Marmors bloßliegt. Die starke Versinterung der Oberfläche, von der WATZINGER spricht, muß inzwischen entfernt worden sein: ihre Spuren sind noch erkennbar. Am Brustausschnitt fehlt vorn links ein größeres, an den Schultern je ein kleines Randstück. Eine von der linken Schulterhöhe zum Rücken laufende Anschlußbahn (Abb. 1d) und die Abrundung der Unterseite lehren, daß die Büste dafür bestimmt war, in eine Statue eingesetzt zu werden, die entweder mit einer Toga bekleidet war oder den Panzer und ein Paludamentum trug, das über dem linken Schulterausschnitt lag[3]. Ein nackter Körper mit Paludamentum auf der linken Schulter ist weniger wahrscheinlich, obwohl wir in Ägypten mit andern Regeln für die Marmorstückung rechnen müssen als in Gegenden, in denen das Rohmaterial weniger selten war. Vielleicht bestanden überhaupt nur die nackten Teile aus Marmor. Denn wie sich bald zeigen wird, mußte bei der Herstellung dieses Kaiserbildnisses gespart werden.

WATZINGER sagt vom Haar, daß es nur flüchtig angedeutet und etwas bestoßen sei. Von der „breiten glatten Binde“ stellt er lediglich fest, daß sie hinter den Ohren aufhört, ohne sich über diesen sonderbaren Befund und die Deutung des Bandes Gedanken zu machen. Die Binde kann natürlich nur ein Diadem sein. Aber warum läuft es nicht auch um das Hinterhaupt, wo doch das Haar im Nacken kaum weniger sorgfältig ausgearbeitet ist als über der Stirn? Sind die scharfen Einschnitte in der Partie des Bandes, die über Stirn und rechter Schläfe liegen, wirklich zufällige Beschädigungen? Und ist es überhaupt denkbar, daß Augustus sich mit einer Königsbinde darstellen ließ, nachdem Caesar mit dem Versuch, sie sich anzueignen, eben erst so schlechte Erfahrungen gemacht hatte?[4] Beginnen wir mit dem Versuch, die letzte Frage zu beantworten!

Auf Münzen trägt Augustus das Diadem nie, und die Strahlenkrone erhält er erst als Divus unter Tiberius[5]. Als einziges Zeugnis für einen diademierten Augustus haben DELBRUECK und ALFÖLDI den Kameo Strozzi-Blacas in London (Abb. 2a—b) angesprochen[6]. Meine Zweifel über das, was sich einst unter der Renaissance-Auflage befand, versuchte S. HAYNES auf Grund einer Kontrolle des Originals zu zerstreuen[7]; doch KYRIELEIS hat inzwischen an der herkömmlichen Erklärung den gleichen Anstoß genommen und die Schleife im Nacken völlig überzeugend als Kranzbinde erklärt[8]. Unsere Detailvergrößerung Abb. 2b zeigt, daß die tiefe Rille, welche das Band unten begrenzt, zwischen Ohr und Knoten über zwei Locken hinwegläuft, also nachträglich eingeschnitten worden sein muß. Sie endet zudem widersinnigerweise vor der breiten Haarsträhne, die gegen das Ohr schwingt. Der Knoten ist schmaler als das Band, auf dem der neuzeitliche Schmuck appliziert ist. Es wurde, wie auch KYRIELEIS annimmt, nach der Entfernung des beschädigten Kranzes, der in der oberen braunen Schicht gearbeitet war, als Unterlage für den neuen Zierat hergerichtet und mit den derben Konturen umrissen. Über der Stirn, wo der Kranz voluminöser wurde, springt auch das Band steif über die linke Locke der Haargabel vor. Auch Agrippa trägt auf der Amethystgemme im Cabinet des Médailles in Paris, die DELBRUECK und ALFÖLDI als Parallele anführen, nicht die einfache Binde, sondern die mit Schiffsschnäbeln versehene goldene *corona navalis*, die ihm Augustus nach dem Sieg über Sextus Pompeius verliehen hatte. Drei vom Band nach oben ragende sehr zierliche *rostra* sind auf der Reproduktion bei DELBRUECK deutlich zu erkennen[9]. Diese Auszeichnung braucht uns hier nicht zu beschäftigen. Das vermeintliche Diadem des Augustus auf dem Kameo Strozzi suchen die beiden um die Erforschung der römischen Herrscherinsignien hochverdienten Gelehrten mit der alexandrinischen Entstehung der Arbeit zu rechtfertigen; ja sie erklären es geradezu als Notwendigkeit, den Nachfolger der 'Herren der Kronen' mit diesem unzweideutigen Zeichen der Souveränität zu versehen[10]. Ist der Stein aber wirklich ein „alexandrinisches Prachtstück"? Furtwängler hatte ihn Dioskurides zugeschrieben, Möbius wandte nichts gegen diesen Vorschlag ein, und M.-L. Vollenweider bemühte sich um eine Bestätigung[11]. Auch wer nicht so zuversichtlich über unsere Möglichkeiten der Künstlerbestimmung in der Glyptik denkt wie die zuletzt genannte Spezialistin, wird zumindest zugeben müssen, daß sich der Kameo Strozzi durch keine stilistischen Züge mit der spätptolemäischen Kunst verbindet. „Der Grieche, der ihn schnitt, arbeitet völlig im neuen Linienstil des augusteischen Klassizismus"[12], der in der stadtrömischen Hofkunst gereift ist. Der Kameo Strozzi ist jedenfalls nur als Werk dieses Umkreises verständlich. Niemand hat ihn bisher für ein postumes Porträt erklärt, was sich vom Stil her auch nicht begründen ließe, und ein Diadem wäre beim Divus noch weniger verständlich, denn es ist kein Attribut der Apotheose[13]. Wir wissen zwar, daß sich die Kameen bei der Verherrlichung der Dargestellten oft einer viel kühneren, höher greifenden Bildsprache bedienen als andere Kunstgattungen, deren Werke sich an weitere Kreise richteten[14], aber selbst die Stilgesetze dieses exklusiven höfischen Genus scheinen es nicht erlaubt zu haben, den Nachfolger Caesars mit dem ominösen Insigne auszustatten.

---

[3] H. G. NIEMEYER, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser (Berlin 1968) Taf. 3,2.5; Taf. 12,1; 17,1.

[4] Es mag genügen, auf die neuesten Arbeiten zur Frage des Diadems bei Caesar hinzuweisen: G. DOBESCH, Caesars Apotheose zu Lebzeiten und sein Ringen um den Königstitel (Wien 1966) passim, bes. 102f. K. W. WELWEI, Das Angebot des Diadems an Caesar und das Luperkalienproblem, Historia 16, 1967, 57ff.63.67f. K. KRAFT, Der goldene Kranz Caesars und der Kampf um die Entlarvung des 'Tyrannen'[2] (Kallmünz 1969). Allgemein: H.-W. RITTER, Diadem und Königsherrschaft, Vestigia 7 (Heidelberg 1965). Ein Manuskript A. ALFÖLDIS, das Teil eines Buches 'Caesar in 44' bilden wird und das ich einsehen durfte, behandelt in Teil I 'Die Geschichte der Herrscherbinde in Griechenland und Rom', in Teil II 'Die Geschichte des Goldkranzes bis auf Caesar'.

[5] BMC. Emp. I, S. CXXXIV. Ebenso auf dem Grand Camée de France, EAA. II (1959) 295ff. Abb. 432 Figur 5 (ROCCHETTI). Ein Insigne besonderer Art, einen Lorbeer- und einen Blütenkranz, trägt Caesar auf einem ägyptischen Chalzedon, H. SEYRIG, Un portrait de Jules César, RevNum. 11, 1969, 53f. — Unter den Teilnehmern der Prozession auf der Ara Pacis ist das Diadem nach E. SIMON, Ara Pacis Augustae (Tübingen 1967) 18 zu Taf. 14.20, Barbaren vorbehalten; die 'Binde' des Knaben sieht aus wie geflochten. So trägt sie der unmündige Ptolemaios V., H. KYRIELEIS, Die Porträtmünzen Ptolemaios' V. und seiner Eltern, JdI. 88, 1973, 216 Abb. 1f.

---

[6] Brit. Mus. Cat. H. B. WALTERS, Catalogue of the Engraved Gems and Cameos (London, 1926) 336 Nr. 3577 Taf. 38,1. A. FURTWÄNGLER AG. III 316 Abb. 159. A. FURTWÄNGLER, Der Augustus-Kameo des Aachener Lotharkreuzes, BJb. 114/115, 1905, 189ff. = Kl. Schr. II, (München 1913) 294ff. G. LIPPOLD, Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit (Stuttgart o. J.) Taf. 72,2. Statt der Renaissanceauflage erscheint im Abguß das in diesem ausmodellierte Diadem. Ebenso D. MUSTILLI, L'Iconografia di Augusto nella Glittica, Quaderni Augustei 6 (Rom 1938) 9f. Taf. 3,12. R. DELBRUECK, Der spätantike Kaiserornat, Antike 8, 1932, 9f. Abb. 7. A. ALFÖLDI, Insignien und Tracht der römischen Kaiser, RM. 50, 1935, 147. H. MÖBIUS, Alexandria und Rom, AbhMünchen NF. 59, 1964, 22 Taf. 4,6. M.-L. VOLLENWEIDER, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit (Baden-Baden 1966) 113 Taf. 60,1. G. HAFNER, Der Adlerkameo und die 'Auffindung des Telephos', Aachener Kunstbl. 38, 1969, 215 Abb. 7. H. KYRIELEIS, Der Kameo Gonzaga, BJb. 171, 1971, 169 Abb. 5. Dieser wichtige Aufsatz, der sich auch mit der hier angeschnittenen Frage befaßt, konnte bei der letzten summarischen Überarbeitung des Manuskripts nur noch partiell berücksichtigt werden.

[7] Brief vom 24. 1. 67: „Sicher ein glattes Band". S. und D. HAYNES sei auch hier für die Vermittlung der Photographie und der Abbildungserlaubnis der *trustees* gedankt.

[8] KYRIELEIS a. O. Anm. 25.

[9] Cab. Méd. E 512. DELBRUECK a. O. Abb. 8. ALFÖLDI a. O. Wahrscheinlich meint M. BORDA in EAA. I (1958) 159 s. v. Agrippa mit *«un agata del Cab. des Méd. con corona rostrata»* dieses Stück. H. INGHOLT (A Colossal Head from Memphis, Severan or Augustan, JARC. 2, 1963, 140 mit Taf. 40,35) hat dagegen wieder das Diadem zu erklären versucht, obwohl er richtig auf die *corona navalis* auf Agrippamünzen hinweist (vgl. BMC. Emp. I 410 Index: Agrippa). HANFMANN, VERMEULE, YOUNG and JUCKER, A New Trajan, AJA. 61, 1957, 237 Anm. 120. Jetzt F. S. JOHANSEN, Ritratti Marmorei e Bronzei di Marco Vipsanio Agrippa, Analecta Romana Inst. Danici 6, 1971, 23 Abb. 8, trotz der deutlichen Abbildung wieder als Diadem bezeichnet. Richtig dagegen 22 zu Abb. 7.

Die Scheu vor dem Diadem, welche die römischen Kaiser bis ins dritte Jahrhundert bewahrten[15], erhält um so mehr Gewicht, als andere Anleihen an hellenistische, insbesondere ptolemäische Formen, die der persönlichen Erhöhung dienten, bis nahe an die Selbstaufgabe führten. Schon die vom Rücken gesehene Darstellung und die Drapierung mit der chlamysartig umgeworfenen Ägis, wie sie uns auf dem soeben betrachteten Stein entgegentritt, muß aus engster Anlehnung an alexandrinische Vorbilder entstanden sein. Demselben ikonographischen Schema folgt auch der Augustus-Kameo Marlborough-Arundel-Evans im Metropolitan Museum (Abb. 4), den FURTWÄNGLER einem der drei Söhne des Dioskurides geben wollte; M.-L. VOLLENWEIDER hat sich für Eutyches entschieden, der das Werk seines Vaters einfach kopiert habe[16]. Auffassung und Formensprache trennen diese 'barocke' Arbeit aber so entschieden von derjenigen des Kameo Strozzi, daß man den Gedanken an einen Schulzusammenhang ihrer Künstler besser fallen ließe. Jedenfalls kann von einer direkten Abhängigkeit der Version in New York von derjenigen in London keine Rede sein. Das geht auch aus der Tatsache hervor, daß dessen flachgepreßte Rückenansicht in Abb. 2a etwas mißraten ist. Die zurückgesetzte rechte Schulter ist zu hoch, bis zum Schwertband, heraufgezogen, so daß man versucht ist, an einen Schild zu denken. Der Ansatz des rechten Armes ist verkümmert, der spindelförmige Schlitz in der Ägis, durch den die linke Schulter stößt, gleicht einem Stück metallener Rüstung. Alles wird durch einen Vergleich mit der klaren Darstellung des Kameo Marlborough erst völlig verständlich. Dessen Pathos und plastische Tiefe lehnen sich zweifellos an ein hochhellenistisches Vorbild an, das der Klassizist des Kameo Strozzi viel weitergehend umgeprägt hat. Glaspasten mit Tiberius, der Claudius-Sardonyx aus Rom in Dresden (Abb. 5)[17], der Amethyst des Skylax mit

---

[10] A. Alföldi verdanke ich den Hinweis auf A. Moret, Du Caractère Religieux de la Royauté Pharaonique (Paris 1902), bes. 89ff. M. Th. Schmitter-Picard, Une Tapisserie Hellénistique d'Antinoé au Musée du Louvre, MonPiot 52, 1962, 42ff.

[11] Oben Anm. 6. Bonacasa, RM. 79, 1972, 229.

[12] Möbius a. O. (oben Anm. 6). Vollenweider, Steinschneidekunst 59f.: „spätere Phase der augusteischen Monarchie". Vgl. dazu weiter unten. Ebenda zu Kählers These, daß der Primaporta-Typus eine postume Kreation sei.

[13] G. Traversari, Museo Archeol. di Venezia, I Ritratti (Roma 1968) 31 unten zu Nr. 14: „*un busto postumo da Kyme*" in Istanbul, „*in cui l'imperatore si presenta appunto velato capite, cinto di un diadema, simbolo dell'apoteosi*". Es muß der von einer Togastatue stammende Kopf gemeint sein: Inan–Rosenbaum Nr. 1 Taf. 1. Er trägt aber weder Diadem noch Strahlenkrone. Dagegen wurde der verhüllte Kopf des Togatus Inan–Rosenbaum Nr. 209, wie der des Augustus in Venedig, wohl nachträglich mit einer Reihe von Bohrlöchern versehen. Auch die Stirnfrisur ist umgearbeitet. Mendel hielt die Konturen der entfernten Locken für Blätter. Der Kopf scheint zudem nicht ursprünglich zur Statue zu gehören. Eine Benennung der beiden Fassungen wage ich nicht vorzuschlagen, für die zweite käme vielleicht Drusus Minor in Frage, vgl. V. Poulsen, Claudische Prinzen (Baden-Baden 1960) 20ff. Abb. 4.

[14] H. Jucker, Auf den Schwingen des Göttervogels, JbBHM. 39/40, 1959/60, 276f. Ders., Porträtminiaturen von Augustus, Nero und Traian, SchwMbll. 13/14, 1964, 81f.

[15] Der erste mit einem Diadem dargestellte Imperator ist Caracalla auf dem Kameo des Cabinet des Médailles in Paris. E. Babelon, Catalogue des Camées Antiques et Modernes de la Bibliothèque Nationale (Paris 1897) 157 Nr. 301 Taf. 24. T. Hölscher, Victoria Romana

---

(Mainz 1967) 20 Anm. 99 Taf. 1,4: 209 n. Chr., „Zeugnis privater Ansichten". A. M. McCANN, The Portraits of Septimius Severus, MemAmAc. 30, 1968, 182 Taf. 92, wo die Existenz des Diadems zu Unrecht in Frage gestellt wird. ANDREAS FURTWÄNGLER schreibt mir nach erneuter Kontrolle des Originals, daß Caracalla „ein breiteres Haarband trägt, das am Hinterkopf deutlich geknotet ist". Das bestätigt eine dreifache photographische Vergrößerung in meinem Besitz. — Als Diademträger folgt die Elegabalus-Severus-Alexander-Statue in Neapel, K. FITTSCHEN–P. ZANKER, Die Kolossalstatue des Severus Alexander in Neapel — Eine wiederverwendete Statue des Elegabal, AA. 1970, 248ff. H. B. WIGGERS und M. WEGNER, Caracalla, Geta, Plautilla; Macrinus bis Balbinus (Berlin 1971) 189 Taf. 50.

[16] The Metropolitan Museum of Art, Purchase 1942, Joseph Pulitzer Bequest Acc. Nr. 42. 11.30. FURTWÄNGLER AG. I, Taf. 65,49. III 302. DERS., Kl. Schr. II 297. MÖBIUS a. O. (vgl. oben Anm. 6) Taf. 4,8. G. M. A. RICHTER, Catalogue Engraved Gems (Roma 1956) Nr. 648 Taf. 73. VOLLENWEIDER, Steinschneidekunst, 69. 116 Taf. 72,3. W. H. GROSS, GAG. 220, 1968, 57f. KYRIELEIS, BJb. 171, 1971, 169f. Abb. 6. BONACASA, RM. 79, 1972, 229 mit Anm. 40, Taf. 110,7.

[17] Dresden, Skulpturensammlung, Inv. ZV. 45. H. 6,4 cm. Reliefgrund und Kopf des 'Sturmdämons' weggebrochen, auf Silberplatte montiert. Aus Slg. Dressel. Für Photo, Angaben und Reproduktionserlaubnis danke ich M. RAUMSCHÜSSEL. G. TREU, Erwerbungen der Antikenmuseen in Deutschland, AA. 1889, 173. B. SCHWEITZER, Der große Kameo des Grünen Gewölbes in Dresden, RM. 57, 1942, 108 Anm. 5. L. CURTIUS, Amethyst in Paris, MusHelv. 8, 1951, 219 Abb. 5. H. HOFFMANN, Ein römischer Kameo mit dem Bildnis des Kaisers Claudius in der Dresdener Skulpturensammlung, Jb. d. Staatl. Kunstsammlungen Dresden 14, 1965/66, 87ff. Abb. 1.

Claudius, Caracallas Drapierung auf dem Familienkameo des Septimius Severus in Paris und noch ein Medaillon mit Marcus Aurelius zeugen für die große Wirkung der Erfindung[18].

Die Erklärung bietet vor allem der, wie wir jetzt wissen, fälschlich so genannte, Kameo Gonzaga in Leningrad an[19]; denn der im Vordergrund dargestellte iulisch-claudische Fürst ist so sehr an Alexander angeglichen, daß bisher die meisten diesen in ihm erkennen wollten. Nicht zum erstenmal führt hier die mit einem reichen Apparat unternommene neueste Forschung — diesmal sogar ohne Wissen des Autors — zu Benennungen, die schon am Anfang der ikonographischen Bemühungen standen. Eine wohl auf numismatische Gelehrsamkeit des 17. Jhs. gegründete Bezeichnung lautete auf Germanicus und Agrippina[20], was mit einer der beiden Interpretationen übereinstimmt, die Kyrieleis vorschlug, nachdem er die römische Entstehung auf kunstgeschichtlichem Wege nachgewiesen hatte. Er selbst gibt allerdings der Deutung auf Livia und Augustus den Vorzug. Das lange, über der Stirn alexanderhaft aufgeworfene Haar beraubt uns der Möglichkeit, die lockenvergleichende Methode anzuwenden. Auch die Frau ist in einer freieren Weise frisiert als irgendeine römische Kaiserin oder Prinzessin des fraglichen Zeitraums. Die nächste Parallele findet sich bei dem auch verschleierten Marmorkopf in Cherchel, der, zweifellos unrichtig, Agrippina maior zugewiesen war und dann von Charbonneaux Kleopatra VII. getauft wurde[21]. Die ähnlichen fallenden Haarspiralen der Dame des Kameos könnten ebenso eine Konzession an die ägyptische Korkenzieherlocken-Mode bedeuten[22]. Die Identifizierung ist zusätzlich dadurch erschwert, daß die Kinnpartie offenbar überarbeitet ist. Doch nicht nur die Frisuren, sondern auch die Physiognomien sind idealisiert. Die Mundpartie stimmt vielleicht darum besser mit der des Augustus überein, während der Wangenbart eher auf Germanicus weist. Er trägt ihn oft, unter anderem auch auf dem um 51 n. Chr. entstandenen großen Pariser Kameo, auf dem er im adlergeschmückten Helm vor Tiberius steht[23]. Auch Germanicus wurde mit Alexander verglichen, und wir wissen, mit welcher Selbstsicherheit er in Ägypten auftrat[24]. Hier wäre dieser Stein als schmeichlerisches Ehrengeschenk durchaus denkbar; im frühkaiserzeitlichen Rom würde es die einem Thronfolger zu Lebzeiten zugestehbaren Grenzen überschritten haben. Nach Alexandria weist auch der ungleich lebendiger geschnittene wirkliche Kameo Gonzaga in Wien, der wohl nach dem Leningrader Stein zu ergänzen ist und die ikonographische Tradition, in der dieser steht, unbestreitbar auf frühhellenistischer Stufe in ihrer Heimat vertritt[25].

---

[18] Möbius a. O. (vgl. oben Anm. 6) 22 mit Taf. 4. Vollenweider, Steinschneidekunst, 117 Taf. 73,5. 123 Taf. 92,2.4. E. Nau, Iulia Domna als Olympias, JbNum. 18, 1968, 51 mit Anm. 10, Taf. 5,5. F. Gnecchi, I Medaglioni Romani II (Mailand 1912) Taf. 59,5. 60,7. Jetzt Kyrieleis, BJb. 171, 1971, 162ff. 168ff.

[19] Furtwängler AG. I 251 Taf. 53,2. III 155f.316. M. Bieber, Alexander the Great in Greek and Roman Art (Chicago 1964) 23 Taf. 2,3. W. B. Kaiser, Ein Meister der Glyptik aus dem Umkreis Alexanders des Großen, JdI. 77, 1962, 230 Abb. 7. K. Kraft, Der behelmte Alexander der Große, JbNum. 15, 1965, 26,6. O. Neverov, Antique Cameos in the Hermitage Collection (Leningrad 1971) Nr. 1. Jetzt vor allem Kyrieleis, BJb. 171, 1971, 162ff. Zur Herkunft N. T. de Grummond, The Real Gonzaga Cameo, AJA. 78, 1974, 427ff. Taf. 87,1.

[20] de Grummond a. O., 429 mit Anm. 17.

[21] J. Charbonneaux, Un Portrait de Cléopâtre VII au Musée de Cherchel, Libyca 2, 1954, 49ff. G. M. A. Richter, The Portraits of the Greeks (London 1965) Bd. 3, Abb. 1861, vgl. 2009f.

[22] R. Horn, Hellenistische Köpfe II, RM. 53, 1938, 88f. zu Taf. 18,1. A. Adriani, Testimonianze e Monumenti di Scultura Alessandrina (Roma 1948) 7ff. Grimm, Mumienmasken, 62f. 105, Taf. 46,1. 64ff.

Lehnte Augustus das Diadem bei noch so offenkundiger Alexanderimitation[26] ab, so drängte sich dessen Annahme seinem Opponenten Marcus Antonius um so mehr auf. Bei dessen Kalksteinstatue in Kairo gehört die Herrscherbinde zur Travestie des göttlichen Herrschers.

Wer das unerfreuliche Bildwerk an seinem ungünstigen Standort zu studieren hatte, begreift, warum es bisher keine brauchbaren Reproduktionen gab, und bewundert die Kunst B. V. Bothmers um so mehr, der die hier reproduzierten auf meine Bitte angefertigt hat (Abb. 7a—d)[27]. G. Daltrop hat den Koloß in seine Domitianikonographie einbezogen, aber sein Vorschlag ist weder kunstgeschichtlich noch ikonographisch zu halten[28]. Vorläufig sei zur Erhärtung der von Watzinger begründeten Benennung nur der von Gnaios signierte Amethyst der Ionides-Sammlung verglichen (Abb. 6)[29]. In ihm hat Boardman nach den Münzporträts, wohl für jedermann überzeugend, Mark Anton erkannt. An Domitian wird gewiß niemand denken. Die Gegenüberstellung mit dem Kopfprofil der Kairoer Statue (Abb. 7c) macht die Identität des Dargestellten evident. Man beachte vor allem den Stirnwulst, Mund- und Kinnform und den schweren, fast quadratischen Schädelbau. Auch die unterlebensgroße Statue aus schwarzem Basalt in Kairo stellt Marcus Antonius dar. Statt meiner unzulänglichen Aufnahmen von 1963 können hier diejenigen H. W. Müllers und B. V. Bothmers abgebildet werden (Abb. 8a—e)[30]. Die Face-Ansicht (Abb. 8c) zeigt, daß die Stirnlocken genau gleich geordnet sind wie bei der Kalksteinstatue (Abb. 7b); aber auch die kräftig bewegte Stirn und der Backenbart — bei der Basaltstatue etwas flacher modelliert —, die herabgezogenen Mundwinkel und die vorgeschobene Unterlippe machen deutlich, daß die Köpfe beider Skulpturen auf denselben Archetypus zurückgehen. Sonst vertritt ihn keines der übrigen für Marcus Antonius in Anspruch genommenen Porträts[31]. Nachdem von Bissing die Statue für frühptolemäisch erklärt hatte, erkannte C. Michałowski den Zeitstil richtig, wollte aber Octavian in dem Porträt sehen, das doch physiognomisch keine Beziehungen zu den verglichenen Augustusköpfen hat. Als erster dachte B. V. Bothmer wegen der sonderbar zaghaften Ausstattung mit pharaonischen Trachtstücken an Antonius[32]. Denn Schurz und Haube allein reichen nicht aus, ihren Träger als Pharao auszuzeichnen. Es fehlt das göttliche Attribut, der Uräus. Der Höcker auf dem Scheitel zeigt zwar Spuren von Abarbeitung; aber von einem Schlangenkopf kann er meines Erachtens nicht stammen und auch nicht als Bosse für einen solchen verstanden werden. Offenbar verbot Mark Antons Stellung als bloßer 'Prinzgemahl' die Verwendung der vollen Herrscherinsignien.

---

[23] EAA. II (1959) 295ff. Abb. 432 Figur 3 (Rocchetti). Die richtige Benennung bei B. Schweitzer, in: Zur Kunst der Antike. Ausgewählte Schriften II (Tübingen 1963) 230f. Taf. 56. Auch der von J. Charbonneaux, Le Grand Camée de France, Mél. Ch. Picard I = RA. 29, 1948, 174 Abb. 3 verglichene bärtige Kopf in Korinth stellt Germanicus, nicht dessen Sohn Nero Caesar dar. Zuletzt H. Jucker, Der große Pariser Kameo, JdI. 91, 1976, 224 zu Abb. 2a Fig. 3.

[24] G. J. D. Aalders, Germanicus und Alexander der Große, Historia 10, 1961, 382ff. D. G. Weingärtner, Die Ägyptenreise des Germanicus, Papyrolog. Texte u. Abh. 11 (Bonn 1969). D. Hennig, Zur Ägyptenreise des Germanicus, Chiron 2, 1972, 349ff.

[25] F. Eichler—E. Kris, Die Kameen im Kunsthistorischen Museum Wien (Wien 1927) Nr. 3 Taf. 1. D. Michel, Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius, Coll. Latomus 94 (Bruxelles 1967) 30 Taf. 34. Kyrieleis, BJb. 171, 1971, 162ff. Abb. 4: Ptolemaios II und Arsinoë II. de Grummond, AJA. 78, 1974, 227ff. Taf. 87,2. Hafner a. O. (oben Anm. 6) 224 Abb. 23.

[26] Jetzt Kyrieleis, BJb. 171, 1971, 182 mit Anm. 79. Vgl. unten Anm. 40.

[27] Kairo, Ägypt. Museum Cat. Gén. 42891, 1910 in Atfih (Aphroditopolis) gefunden. C. C. Edgar, A Statue of a Hellenistic King, JHS. 33, 1913, 50ff. Taf. 2. P. C. Watzinger in Exp. Sieglin II 1 B, 11. P. E. Arias, Zeus Aigiochos, RIA. 9, 1942, 98ff. Weitere Bibliographie bei Daltrop, Flavier, 100 Taf. 23c. Michel a. O. (oben Anm. 25) 109ff. Taf. 26,2.27. — Nach Abschluß meines Manuskripts erschien G. Grimm, Zu Marcus Antonius und C. Cornelius Gallus, JdI. 85, 1970, 158ff. Der Datierung des Kopfes in Cleveland, den ich im Original nie gesehen habe (Grimm 160 Anm. 8), ist zuzustimmen. Vergleichbar ist ein Kopf in Princeton, den J. Frel in einem Aufsatz über Marcus Antonius-Porträts behandeln wird; ich habe Frel für die Erlaubnis zu danken, sein Manuskript einzusehen. Grimm—Johannes, Kunst, Nr. 15.

[28] Daltrop, Flavier, 100: „Möglicherweise ist ein Bildnis Domitians gemeint." Auf der alten Benennung besteht Niemeyer a. O. 56 mit Anm. 472. K. Parlasca, Ein verkanntes hellenistisches Herrscherbildnis, JdI. 82, 1967, 177 Anm. 27. Grimm, JdI. 85, 1970, 163ff.

---

[29] J. Boardman, Engraved Gems: The Ionides Collection (London 1968) 27.93 Nr. 18 mit Hinweis auf andere mögliche Antonius-Gemmen. Richter a. O. (oben Anm. 16) Nr. 68 bildet den Ringstein in Chicago namenlos ab. Vollenweider, Steinschneidekunst, 38 mit Anm. 1f.

[30] Egypt. Museum R 34 Inv. 6159. H. 94 cm, Kopf 18 cm. F. Bissing–B. Bruckmann, Denkmäler ägyptischer Skulptur (München 1914) 103f. C. Michałowski, Un Portrait Égyptien d'Auguste au musée du Caire, BIFAO. 35, 1935, 73ff. Ders., Ägyptens Kunst und Kultur (Freiburg, Basel, Wien 1969) Abb. 133 als Augustus mit Datierung 35—30 v. Chr. Abb. 8c, d, e Müller, übrige Bothmer. Bothmer, Egypt. Sculpt. Nr. 177. — Jetzt auch Grimm a. O. (oben Anm. 27) 167ff. Abb. 11f. Grimm—Johannes, Kunst, Nr. 14.

[31] O. J. Brendel, The Iconography of Marc Antony, Hommages A. Grenier, Coll. Latomus 58 (Bruxelles 1962) 359ff. Von allen von B. diskutierten Köpfen sind außer der Kalkstein-Statue in Kairo u. E. nur derjenige in Narbonne und Kingstone Lacy ernsthafte Kandidaten. Ähnlich Michel a. O. (oben Anm. 25) 109ff. D. Kienast, Augustus und Alexander, Gymnasium 76, 1969, 441. Außer den beiden Statuen in Kairo hat aber ein 1964 auf dem Staatsmarkt in Ephesos gefundener kolossaler Marmorkopf (Inv. 1956) guten Anspruch darauf, als Antoniusporträt zu gelten. Die vorläufige und nur mündlich ausgesprochene Zuweisung durch A. Alzinger, dem ich für Photos zu danken habe, und W. D. Heilmeyer wurde mir von B. V. Bothmer mitgeteilt. Eine mir nicht zugängliche Abbildung auf dem Novemberblatt des Kalenders des Österreich. Archäol. Instituts von 1965 mit Alzingers noch namenloser Bezeichnung „Kolossaler Porträtkopf frührömischer Zeit . . . Bildnis eines wohl bedeutenden Mannes".

[32] Bothmer, Egypt. Sculpt. 177: "*one might wonder if it could represent Marc Antony in regal nemes but without the cobra, to which, as non-royal consort of the queen he was not entitled.*" Vgl. dagegen die Domitianstatuen in Benevent, H. W. Müller, Der Isiskult im antiken Benevent (Berlin 1969) 55 N. 260 Taf. 8,1. 19, S. 62 Nr. 264, Taf. 21.1. S. 49 Taf. 17,1. — Nachtrag 1978: Inzwischen sind erschienen: H. Kyrieleis, Bildnisse der Ptolemäer, AF. 2 (Berlin 1975) 70f. 175 H 3 Taf. 59,3f.: Kalksteinstatue Kairo = Ptole-

Von daher fällt Licht auf die Bildnisstatue aus Aphroditopolis. Auch sie kann Antonius nicht als βασιλεύς, als Inhaber des Ptolemäerthrons darstellen. In Ägypten behielt Kleopatra die Macht allein in ihren Händen[33]. Bei der Kalksteinstatue dagegen ist das Diadem, mit der Ägis zusammen, nur Beiwerk der Alexander-Angleichung, die schon D. Michel aus dem Darstellungstypus richtig erschlossen hat.

So wäre denn der Stuttgarter Augustuskopf das einzige Bilddokument, das dem Begründer des Principats die hellenistische Herrscherbinde gibt? Die Informationen, die uns unsere Umschau eingetragen hat, stimmen bedenklich gegen diese Annahme. Um das Diadem auch bei ihm als Stück der Alexander-Verkleidung zu erklären, fehlen weitere Indizien. Die Haltung ist so bei keiner Alexanderfigur zu finden. Dagegen ist die ägyptische Provenienz in diesem Falle gesichert, und Darstellungsweise wie Stil lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, daß die Skulptur auch in Ägypten entstanden ist. Hier stand Augustus, wie schon erwähnt, die höchste Herrscherwürde tatsächlich zu. Schon bald nach der Eroberung Alexandrias wurde er mit allen traditionellen göttlichen Ehren als Rechtsnachfolger der Ptolemäer und als Pharao anerkannt[34]. Für innerägyptischen Gebrauch wäre also die Ausstattung der Kaiserbilder mit dem Diadem iuristisch möglich. Dennoch ist auch dieser Kopf kein Beleg für die tatsächliche Anwendung dieses Rechts (bis zur Tetrarchenzeit kenne ich überhaupt keinen diademierten Kaiserkopf aus Ägypten). Die Binde unseres Augustus erweist sich nämlich bei näherer Betrachtung als nicht ihm gehörig. Ihre sonderbare Beschaffenheit, die Tatsache, daß sie hinter den Ohren endet und die scharfen Einschnitte in der vorderen Partie, die uns schon eingangs zu Fragen Anlaß gaben, rühren von einer nicht vollständig durchgeführten Abarbeitung her. Das Band blieb links über Ohr und Schläfe, wo es am

---

maios X Alexandros I. Ders., Ein Bildnis des Marcus Antonius, AA. 1976, 89, ebenso: Z. Kiss, Notes sur le Portrait Impérial Romain en Égypte, MDIK. 31, 1975, 295 Taf. 87a: Basaltstatue Kairo = Octavian, der — mit V. M. Strocka (Augustus als Pharao, in: Eikones. Festschr. H. Jucker, Beih. AntK. [Bern 1979]) — vielmehr in der Kolossalstatue in Kairo, Kiss a. O. 298 Taf. 90 (Tiberius) zu erkennen ist: Zusammen mit dem Fayenceköpfchen aus Memphis (G. M. A. Richter, Roman Portraits, New York 1948, 21) eine Mahnung, alexandrinischen Ursprung des Actium-Typs nicht von vorneherein zu verwerfen, vgl. dazu anderswo, sowie A. Massner, Bildnisangleichung (Diss. Bern 1977). G. Grimm, in: Götter. Pharaonen, Ausstellungskat. Essen (Mainz 1978) Nr. 130: Basaltstatue = Marc Anton (?).

[33] Plutarch, Ant. 54. Fr. Blumenthal, Der ägyptische Kaiserkult, Arch. f. Papyrusf. 5, 1909, 317. Noch immer wichtig auch für das Folgende. F. Staehelin, RE. XI (1921) 763,66ff. s. v. Kleopatra. H. Volkmann, Kleopatra (München 1953) 87.118ff. W. W. Tarn–M. P. Charlesworth, Octavian, Antony and Cleopatra (Cambridge 1965) 46ff. 101f.

[34] U. Wilcken, Octavian after the Fall of Alexandria, JRS. 27, 1937, 141ff.

tiefsten ins Haar eingebettet war, unverletzt. Die höher liegenden Teile am Vorderhaupt wurden zum Teil weggenommen, über der rechten Seite des Kopfes aber nur aufgerauht, damit die hier dünne Stuckschicht besser hafte. Erhalten ist von ihr nichts; was an Spuren bei der Auffindung noch übriggeblieben sein mochte, wird bei der modernen Reinigung entfernt worden sein. Das Porträt des Augustus aus Sakka wurde also aus demjenigen eines Ptolemäers umgearbeitet, ein besonders in Ägypten beliebtes Verfahren, das in verschiedenen neueren Studien behandelt worden ist[35]. Das Hinterhaupt des Ptolemäers war kräftiger gebaut als das des Augustus, denn dort ist die Binde ganz entfernt. Bei der Tieferlegung der unteren Partie des Hinterkopfes entstanden kurze Locken, wo ursprünglich das Diadem lag (Abb. 1d). Auf der linken Seite des Nackens (Abb. 1e) blieb eine Schicht des tiefer herabreichenden Haares stehen. In unregelmäßigem Verlauf zieht die Niveaugrenze von hier aus abwärts. Bei Vorderansicht bleibt diese Stelle unsichtbar, die indessen auch mit Stuck ausgebessert werden konnte. Eine ganz flache Stufe setzt sich am unteren Rand des Stirnhaars ab. Die tiefergreifende Umgestaltung des Hinterkopfes vor allem beweist, daß die originale Skulptur nicht etwa schon ein Augustusporträt gewesen sein kann, an dem lediglich das Diadem wegretouchiert wurde, vielleicht gar, um es durch einen Kranz zu ersetzen. Die spärlichen Residuen des ursprünglichen Herrscherbildnisses reichen natürlich zu dessen Identifizierung nicht aus. Bei der rundlichen Fülle mancher Ptolemäerhäupter und der Üppigkeit ihres Stirngelocks wird sich im Bereich Alexandrias leicht ein entbehrliches Stück haben finden lassen, aus dem ein Augustus zu machen war[36].

---

[35] Ingholt, JArc. 2, 1963, 125ff. Parlasca, JdI. 82, 1967, 167ff. V. M. Strocka, Aphroditekopf in Brescia, JdI. 82, 1967, 110ff. Vgl. C. Blümel, Stuckfrisuren an Köpfen griechischer Skulpturen,. RA. 1, 1968, 11ff. A. Lucas, Ancient Egyptian Materials and Industries⁴ (by J. M. Harries) (London 1962) 414f. zu ägyptischen Marmorsorten (Plin., n. h. 36,55, dazu auch J. Ward-Perkins, Tripolitania and the Marble Trade, JRS. 41, 1951, 98 mit Anm. 77). Ergänzungen in Stuck und Stuckmasse, Analysen: Lucas 413. 469ff. Allgemein: H. Blanck, Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern (Roma 1969). Stuckreste sah ich 1965 auch an dem Kopf Ptolemaios' VI. in Providence; die seither ausgesprochenen Verdächtigungen seiner Echtheit (B. S. Ridgway, A Head of Ptolemy VI in Providence, AJA. 72, 1968, 171 und K. Parlasca, Ein verkanntes hellenistisches Herrscherbild, JdI. 82, 1967, 178 Anm. 35) scheinen mir auch darum voreilig. Das Gesicht ist wohl geputzt. Der Echtheitsfrage diese Kopfes ist das Bull. of the Rhode Island School of Design, Winter 1969, gewidmet. Conticellos Verteidigung scheint mit die besseren Argumente für sich zu haben. Stuckreste finden sich übrigens auch an dem bedeutenden Kopf Münzen u. Medaillen AG Basel, Auktion 34 (1967) Nr. 203 Taf. 70, und zwar über dem rechten Ohr. Darum und aus stilistischen Gründen wird er eher spätptolemäisch-ägyptischen als kleinasiatischen Ursprungs sein, vgl. etwa Bothmer, Egypt. Sculpt. Nr. 118 Taf. 109.

[36] Vgl. etwa EAA. VII (1966) 898 Abb. 1006. 1012f. Parlasca, JdI. 82, 1967, Abb. 1—3. 6—7.9—13. Die Diademe der Ptolemäer waren oft sehr viel breiter als die des Stuttgarter Augustus, vgl. Parlasca a. O. 5ff. 12ff. Ritter, Diadem, 151 tritt nicht auf die Formunterschiede ein. Das linke Ohr steht vielleicht aus Zwang des Materials weniger weit ab als bei vielen Repliken des Primaporta-Typs. Einen weiteren '*diademed Roman*' hat eliminiert: O. J. Brendel, A Diademed Roman ?, AJA. 71, 1967, 407f. Taf. 119.

b) Weitere Repliken des Primaporta-Typus

Der Kopf aus dem Nildelta folgt dem nach der Statue von Primaporta benannten Typus, den die Mehrzahl der Augustusbildnisse, auch der in Ägypten gefundenen wiederholen oder in Spielarten wiedergeben. W. H. GROSS meinte die Trias von Augustus, Livia und Tiberius aus dem Fayum zwischen 4 und 14 n. Chr. fixieren zu können, weil das Tiberiusporträt dem 'Adoptionstypus' angehört[37]. Doch auch in dieser Rechnung stehen einige unsichere Faktoren. Jedenfalls erscheint die Ausmünzung des politischen Erfolgs, den die Rückgewinnung der an die Parther verlorenen Feldzeichen bedeutete, für Augustus selbst nur unmittelbar nach dem Ereignis von 20 v. Chr. wirklich sinnvoll. Den Primaportatyp des Augustusbildnisses bezeugt indessen der Denar des L. Mescinius Rufus (Abb. 3) trotz den Einwänden H. KÄHLERS schon für das Jahr 16 v. Chr.[38]. In der leicht schrägen Vorderansicht des Augustusbüstchens ist das Lockenschema der Panzerstatue im Vatikan mit aller nur möglichen Genauigkeit reproduziert. Den Kameo Strozzi, der dem gleichen Typ folgt, wird man seiner fast gewaltsamen Flächigkeit wegen (Abb. 2a) eher in die Nähe der 'linearen, kühlen Art' der Portlandvase und vielleicht noch vor die Ara Pacis stellen als zu der frühestens um 10 n. Chr. datierten Gemma Augustea, die durch Schrägstellung eine gewisse Raumtiefe einfängt[39]. Der New Yorker Stein (Abb. 4) setzt sich entschieden von dieser Stufe ab. Wenn man ihn in die spätere Regierungszeit des Dargestellten ansetzen wird, erlauben die beiden Kameen keinen Schluß auf einen Wandel im Verhältnis des Augustus zu Alexander. Was sonst seine Bewunderung des Welteroberers bezeugt, konzentriert sich auf die erste Regierungshälfte. Von den drei Petschaften, die er benutzte, war das mit dem Alexanderporträt das erste[40].

---

[37] W. H. GROSS, Zur Augustusstatue von Prima Porta, NGG. 1959, Nr. 8, 160ff.; DERS., Iulia Augusta, AbhGöttingen 52, 1962, 87ff.; DERS., GGA. 215, 1963, 89. F. POULSEN, L'art du portrait dans l'Égypte romaine, REA. 39, 1937, 386. POULSEN, Portraits, Nr. 32. 34.45. E. SIMON, Das neugefundene Bildnis des Gaius Caesar in Mainz, Mainzer Ztschr. 58, 1963, 16 Anm. 68. VERMEULE, Imp. Art. 177.385,19. Vgl. W. HELBIG, Führer durch die öffentl. Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, I^4, Tübingen 1963, 411 (v. HEINTZE). G. ZINSERLING, Der Augustus von Primaporta als offiziöses Denkmal, Acta Antiqua 15, 1967, 327ff.: 6/7 v. Chr. Vgl. unten Anm. 40.

[38] Nach Gipsabguß des Münzkabinetts der Staatl. Museen zu Berlin, für den ich D. SCHULTZ zu danken habe. Das gleiche Stück nach Originalaufnahme bei L. BUDDE, in: Antike Plastik IV (Berlin 1965) 116 mit Anm. 87 Abb. 24. BMC. Emp. I 76 Nr. 159 Taf. I 17 H. KÄHLER, Die Augustusstatue von Primaporta (Köln 1959) 16 mit Anm. 50 vermißt „die typische Gabelung über dem inneren Winkel des linken Auges". Doch das ausgezeichnet erhaltene Berliner Exemplar zeigt sie ganz klar. Zuletzt H. JUCKER, Dokumentationen zur Augustusstatue von Primaporta, Hefte d. archäol. Seminars d. Univ. Bern 3, 1977, 16ff.

[39] E. SIMON, Die Portlandvase (Mainz 1957) 50f., wo Anm. 2 die Berufung auf den Wiener Adlerkameo doch wohl bestehen bleiben kann. Meine Bereitschaft, seiner hellenistischen Datierung durch HAFNER a. O. (oben Anm. 6, 213ff.) zuzustimmen, schwand vor dem Original dahin, nicht zuletzt beim Vergleich mit dem Kameo Gonzaga der gleichen Sammlung, der ungleich viel delikater modelliert ist. Auch die Rahmung des Bildes durch Reif und Eierstäbe wirkt eher römisch als griechisch, vgl. J. LIEGLE, Die Münzprägung Octavians nach dem Siege von Actium und die augusteische Kunst, JdI. 56, 1941, 92. — Die neueren Arbeiten zur Portlandvase, zuletzt D. E. L. HAYNES, The Portland Vase again, JHS. 88, 1968, 58ff., gehen nicht auf Stilfragen ein. Zur Gemma Augustea H. KÄHLER, Rom und seine Welt (München 1960) 186ff. Taf. 119. DERS., Alberti Rubeni Dissertatio de Gemma Augustea (Berlin 1969) 28f.

Wie schon V. Poulsen betont hat, fehlen den drei Büsten aus Arsinoë spezifische Züge der ägyptischen Kunstlandschaft. Die für Marmorstückung hergerichtete Schnittfläche an der Zopfschnecke der Livia spricht eher gegen einheimischen Ursprung. Die Porträts der Livia und des Tiberius dürften von gleicher Hand gearbeitet sein, während das überlebensgroße des Augustus den reifen Akademismus in einer noch brillanteren Brechung zeigt. Am nächsten verwandt ist wohl der Kopf aus Centuripe[41]. Für die Beurteilung des 1910 in Meroë ausgegrabenen Bronzekopfes, der wahrscheinlich 24 v. Chr. von der 'Kandake' in Phile erbeutet worden war (Abb. 9)[42] fehlen befriedigende Vergleichsgrundlagen. Der vielgepriesene Bronzekopf der vatikanischen Bibliothek ist ein neuzeitlicher Guß, wohl nach einer ergänzten antiken Skulptur, die vorläufig als verschollen gelten muß; er hat daher auszuscheiden[43]. Gewiß haben die erhaltenen Augen wesentlichen Anteil an der faszinierenden Gesamtwirkung; es ist aber unverkennbar, daß auch alles Einzelne dem Ausdruck einer mit Mühe gebändigten inneren Glut des göttlichen Herrschers untergeordnet wird. Der Koloß Abb. 11 strebt mit anderen Mitteln Ähnliches an, und in seiner vereinfachenden Geschlossenheit und seiner Persönlichkeitsauffassung steht der Kopf in Baltimore der Bronze näher als wohl jedes Augustusbildnis aus Italien. Seinem Temperament nach hat der Kopf aus Meroë mit dem Kopenhagener Offizier aus Megara[44] mehr gemeinsam. Das nubische Fundstück scheint eine Schöpfung solcher Art in etwas verblaßter, provinzieller Nachbildung zu spiegeln.

---

[40] Vgl. oben Anm. 26. H. U. Instinski, Die Siegel des Kaisers Augustus (Baden-Baden 1962) 35f. setzt den ersten Wechsel des Petschafts zwischen 30 und 27 v. Chr. an, Gross, GGA. 215, 1963, 89ff. erst um 20 oder 17 v. Chr.

[41] N. Bonacasa, Ritratti Greci e Romani della Sicilia (Palermo 1964) Nr. 37. Auch der Bonner Liviakopf hat, wie schon Lippold, GGA. 200, 1938, 153 bemerkt hat, nichts eigentlich Ägyptisches an sich; aber er wirkt doch eher östlich als italisch: Graindor, Bustes, 45f. Nr. 4, Taf. 4; Gross, Iulia Augusta, 95ff. Damit mögen auch die Abweichungen vom Typ zusammenhängen.

[42] Photo des Museums durch freundliche Vermittlung von B. F. Cook. *Courtesy of the trustees.* H. B. Walters, Select Bronzes, Greek, Etruscan and Roman, in the Department of Antiquities, British Museum (London 1915) Taf. 61. R. C. Bosanquet, Annals of Archaeology and Anthropology, Liverpool Inst. of Archaeology 4, 1911, 66ff. Taf. 12—14. A. Ippel, Ein neuer Augustuskopf, AM. 36, 1911, 316ff. Taf. 15f.: Kopf der Primaporta-Statue als Replik erklärt. Graindor, Bustes, 41ff. Nr. 1 Taf. 1. F. Poulsen, REA. 39, 1937, 386. I. Montini, Il Ritratto di Augusto, Civiltà Romana 5 (Roma 1938) 47. G. Rodenwaldt, Kunst um Augustus^2 (Berlin 1943) 29 Abb. 19. EAA. I (1958) 921, s. v. Augusto Abb. 1155. Ingholt, JARC. 2, 1963, 137 mit Anm. 100 Taf. 38,30f.: "*probably captured at Philae in the raid by the Egyptian queen Candace in the year* 24 *B.C.*", unter der Berufung auf J. V. Vercoutter, Un Palais des «Candaces» Contemporain d'Auguste, Syria 39, 1962, 263ff. Vgl. schon U. Monneret de Villard, Storia della Nubia Cristiana (Roma 1938) 11 (Hinweis von K. Parlasca und P. Zanker). Dieser Bronzekopf darf somit zuversichtlich als früheste datierte Replik des Primaporta-Typs betrachtet werden, so daß man als Anlaß für die Schöpfung des Archetypus die Verleihung des Augustus-Titels im Januar 27 v. Chr. annehmen möchte. Jetzt H. Drerup, Augustusköpfe in Spanien, MM. 12, 1971, 144f. und P. Zanker, Studien zu den Augustus-Porträts. I. Der Actium-Typus, AbhGöttingen 3. F. Nr. 85 (Göttingen 1973) 44 mit Anm. 120. V. Poulsen, Drei antike Skulpturen im Residenzmuseum München, MJb. 3. F. 19, 1968, 18, möchte allerdings den Kopf aus Meroë nicht als Replik des Primaporta-Kopfes gelten lassen. D. Breckenridge, Likeness. A Conceptual History of Ancient Portraiture (Evanston 1968) 189 Abb. 95. Grimm, Mumienmasken, 104 mit Anm. 30. 158 Taf. 19,2. Ferner: D. Mustilli, Il Busto di Augusto Scoperto a Fondi, MemAccNapoli 6, 1942, 286 mit Anm. 2: zwischen 30 und 25 v. Chr., griechisch-ägyptische Lokalkunst.

[43] Helbig, I^4 477 (v. Heintze), Ingholt a. O. 137 mit Anm. 101 Taf. 39,33. T. Kraus, Propyläen Kunstgeschichte II (Berlin 1967) 286 (v. Heintze). Bonacasa, RM. 79, 1972,

Das Material des überlebensgroßen Marmorkopfs in Baltimore (Abb. 10a—c)[45] ist ein eher feinkristallinischer Marmor mit hellgrauer Äderung. Die mehrfache Stückung der Schädelkalotte und der sonderbare, durch die Knappheit des Blocks bedingte unregelmäßige Zuschnitt des Bruststücks darf als Bestätigung der Angabe des — nach D. K. Hill sonst nicht eben zuverlässigen — Händlers gelten. Danach kommt das Stück aus Ägypten und ist offenbar auch dort entstanden. Die Intensität des Ausdrucks, der hohe Grad an Idealisierung, die Betonung der *maiestas* des Dargestellten und die geschlossene, ganzheitliche plastische Gestaltung machen das individuelle Wesen des Werkes aus. Mit der Rechtswendung, mit welcher der Kopf auf der verlorenen Statue saß, verbindet sich der fixierende, fast stechende Blick der weitgeöffneten Augen; er wird bestimmt durch die kleinen Zirkellöcher in den Pupillen und Spuren der gemalten Iris, die von den Lidern nicht überschnitten wurde. Der Betonung des Affekts dienen auch die hart eingegrabenen Zornesfalten, die dem Archetypus wahrscheinlich fehlten. Die Locken sind nach griechischer Manier in kantigen, skizzenhaftem Zustand belassen, nur über der Stirn etwas runder herausgeformt[46].

---

230 mit Anm. 48, Taf. 108,3. Die Profilansichten zeigen die fatale überhängende Nasenspitze und den fehlenden Hinterkopf. Nase und Ohren lassen die Nähte der Ergänzungen des Modells erkennen, eine andere führt quer über die Mitte des Schädels. Rückwärts zeigt das Haar eine andere Struktur. Die schmierige Patina liegt an allen Teststellen auf blanker Oberfläche. Löcher und Zapfen sind mir so bei keiner antiken Großbronze begegnet. Auch die mitgegossenen glatten Augäpfel erwecken Verdacht. Die Bronze enthält überdurchschnittlich viel Zink, wie eine von G. Daltrop veranlaßte Analyse ergeben hat. Ihm, der schon vor mir dem Stück nicht traute, habe ich die Möglichkeit der Untersuchung zu danken, und er wird wohl die Ergebnisse im Detail vorlegen. W. H. Gross, dem ich die Athetese mitteilte, schrieb mir, daß er die Bronze schon lange für falsch halte.

[44] ABr. 1061—1063. Poulsen, Portraits I, Nr. 43. Ders., Römische Kunst (Stuttgart 1962) 6. Kraus a. O. 283 (v. Heintze). Breckenridge a. O. 196, Abb. 100. Bonacasa, RM. 79, 1972, 231 mit Anm. 49 Taf. 108,4. Vermeule, Imp. Art. 380,6.

[45] Baltimore, Walters Art Gallery 23. 21. H. 39,5 cm. Erworben 1913. Handbook of the Collection (1936) 39 Abb. Vermeule, Proc. 1964, 101. Jetzt auch Zanker a. O. 44 Taf. 34b. Eigene Reisenotizen und Hinweise G. Grimms, der nachdrücklich den ägyptischen Ursprung vertritt, ergänzen briefliche Auskünfte von D. K. Hill. Ihr habe ich auch für Photos und eine Neuaufnahme sehr zu danken.

[46] Ein zweites Beispiel für diese Augenbehandlung kenne ich nicht. Zur Haarbearbeitung vgl. etwa Inan-Rosenbaum Nr. 1 Taf. 1 aus Kyme.

Die imposante Primaporta-Replik in Alexandria Abb. 11a—b erreicht mehr als doppelte Lebensgröße. Sie wurde 1935 vom damaligen Museumsleiter Adriani bei Nahmann in Kairo mit der Provenienzangabe Athribis erworben; das alte Etikett meldet dennoch „Herkunft unbekannt“[47]. In dem ziemlich grobkristallinen weißen Marmor sind nur die von der Schauseite her sichtbaren Teile ausgeführt. Die oberste Haarkalotte und die ganze Rückseite war in Stuck modelliert. Dafür sprechen die Anschlußkanten (Abb. 11b) und die rauhen Auflageflächen. Die rückwärtige liegt ungefähr in der Schulterachse, so daß die linke Seite, gegen die sich der Kopf wendet, schmaler ist als die rechte. In dem breiten Kanal, der von unten her bis auf Mundhöhe reicht, stak der kräftige hölzerne Pfosten, während das in Augenhöhe eingesenkte viereckige Loch der Fixierung an einer Rückwand gedient haben muß. Diese Zurichtung spricht dafür, daß das gewaltige Haupt zu einem Akrolith gehörte. Daß er bekleidet war, darf man wohl aus dem asymmmetrischen Brustausschnitt schließen. Zu der Linksdrehung des Kopfes scheint eine leise Wendung nach oben zu kommen, wie sie der Kameo Marlborough (Abb. 4) zeigt, dem auch das Pathos des Ausdrucks verwandt ist. Die Formen sind in großzügiger Weise zusammengefaßt. Kräftige Akzente rechnen mit der Wirkung auf Distanz und dienen zugleich der Erfassung des Numinosen, das aus den übergroßen, weit geöffneten Augen hervorbricht. Auch diese Fassung des Primaporta-Porträts steht ganz in der Tradition des hellenistischen Herrscherbildes.

Seitdem dies geschrieben wurde, hat N. Bonacasa dem damals nur aus Graindor bekannten Meisterwerk römisch-ägyptischer Bildniskunst eine zweimal abgedruckte Studie gewidmet[48]. Da die durch G. Grimm veranlaßten Neuaufnahmen von der objektiv richtigen Höhe gemacht und besser ausgeleuchtet sind als diejenigen Adrianis, denen sie zudem das unveröffentlichte Rechtsprofil beifügen, soll nicht auf ihre Vorlage verzichtet werden. Bonacasa schließt sich der hadrianischen Datierung an, die F. Poulsen in der Besprechung der Monographie Graindors mit der Begründung vorgeschlagen hatte, der Kopf könne zwar wohl Augustus darstellen, aber die Haarbehandlung weise auf die Zeit Hadrians hin, aus der sich auch der leidenschaftliche Blick und die kräftigen Akzente in der Stirnmodellierung erklärten. *«C'est un Auguste influencé par les portraits d'Hadrien lui-même»*[49].

Doch der noch etwas größere Koloß aus demselben Athribis, den Bonacasa zur Stütze dieser These heranzieht, ist, wie unser Palermitaner

---

[47] Alexandria, Museum, Inv. 24043. H. 79 cm. Für Angaben und vor allem die Neuaufnahmen des DAI Kairo danke ich G. Grimm sehr herzlich. Bemalungsspuren in Haar und Augen. Graindor, Bustes, 44ff. Nr. 3 Taf. 3: Athribis. L. Guerrini, Considerazioni sulla Scultura di Periodo Ellenistico e Romano in Egitto, Oriens Antiquus 6, 1967, 138. Riad, Alexandria, 191.

[48] Vgl. oben Anm. 2.

[49] Poulsen, REA. 39, 1937, 386. Bonacasa, RM. 79, 1972, 225. — Zuletzt datiert Grimm, Götter. Pharaonen (oben Anm. 32) Nr. 134 um 50 n. Chr. Hier Nr. 135 ein weiteres Glasbüstchen des Augustus vom Primaportatyp.

Kollege selbst zu spüren scheint, in Qualität, Formensprache und Ethos gänzlich verschieden[50], und nach einem besseren Beispiel sucht man vergebens. Den Octavian aus Italica, den Bonacasa mehr der Monumentalität und des von ihr nicht leicht zu trennenden feierlichen Gehabens wegen vergleicht, möchte H. Drerup zwar mit Erwägungen, die denen F. Poulsens verwandt sind, aus einer neuen, trajanischen Sicht des Prinzipatsbegründers verstehen; aber hier wie dort wächst die hohe, leicht theatralische Stillage wohl unmittelbar noch aus der hellenistischen Grundhaltung, der jener spanische Vertreter des Actium-Typs schon durch das Urbild und auch durch die Alexandergebärde der Aufwärtswendung verpflichtet ist. Mit Zanker möchte ich eher an claudische Entstehung denken[51]. Spätflavisch ist die Riesenstatue des Domitian von Ephesos, in der die Gotterwähltheit mit kaum mehr zu überbietendem Anspruch vorgetragen ist[52]. Der verhüllte Augustus in Ancona, in dem der italienische Porträtspezialist am meisten mit dem Alexandriner Koloß verwandte Züge sieht[53], hat diese Auszeichnung nicht zuletzt der ebenso vollständigen Erhaltung des Gesichts zu verdanken. Er ist ein typologischer Bastard und weist auch nicht eine Spur der expressiven Übersteigerung auf, mit welcher der ägyptische Akrolith auf die Verehrer zu wirken suchte.

Näher liegt es, sich des nochmals um etwa zwei Drittel größeren Augustus aus dem Roma-und-August-Tempel von Leptis Magna und der mitgefundenen, nach Rangverhältnis abgestuft, kleineren Köpfe der Livia, des Tiberius, Drusus minor und Germanicus zu erinnern[54]. Die Weihung läßt sich um 20 n. Chr. datieren. Auch dieser Augustus gehört dem Primaporta-Typ an, ist aber von gedrungeneren Proportionen. Ihm gegenüber wirkt der Koloß in Alexandria manieriert. Doch beide öffnen die Lippen und blicken aus übergroßen Augen. Noch mehr fällt dieser Zug beim Liviakopf ins Gewicht, kaum noch beim Tiberius und überhaupt nicht bei dessen Söhnen. Bei Augustus heben sich die Locken weniger von der Stirn ab; aber die des Germanicus sondern sich in sehr ähnlicher Weise mit rundem Volumen voneinander und von der Haut ab. Wir brauchen also nicht bis ins 2. Jh. hinaufzugehen, um den kunstgeschichtlichen Ort für diese Haargestaltung zu finden. Der eben genannte ephesische Domitian führt in der Entwicklung vielleicht schon etwas über ihre Stufe hinaus. Plastische Brauenangabe, wie sie Abb. 11 zeigt (der weit ausschwingende Wulst ist schräg gerippt) setzt schon viel früher ein[55]. Immerhin war das akrolithe Bild in Athribis sicherlich dem Divus Augustus geweiht.

---

[50] A. O. 226 mit Anm. 31 Taf. 109,3.

[51] H. Drerup, Augustusköpfe in Spanien, MM. 12, 1971, 138ff. Taf. 32f. Zanker a. O. (oben Anm. 42) 28f. Nr. 17. Bonacasa a. O. 228 Taf. 109,1.

[52] Wegner, Flavier, 86 Taf. 15,2. Die Umdeutung auf Titus leuchtet mir nicht ein. Die Stirnfalten hat auch Domitian, die Frisur läßt sich leichter aus dessen Haartracht ableiten, vgl. Taf. 24.33d, und der schmale Mund mit der vorgeschobenen Oberlippe ist mehr die Domitians als die seines Bruders, gegen den mir auch Pose und Stil zu sprechen scheinen. Vgl. J. M. C. Toynbee, JRS. 58, 1958, 292. — „Gotterwähltheit", Drerup a. O. 140.

[53] Bonacasa a. O. 231 mit Anm. 52, Taf. 107. Bonacasa unterscheidet bei seinen etwas kunterbunten Vergleichen überhaupt keine Typen.

[54] S. Aurigemma, Sculture del Foro Vecchio di Leptis Magna Raffiguranti la Dea Roma e Principi della Casa dei Giulio-Claudi, Africa Italiana 8, 1940/41, 1ff. R. Horn, AA. 1937, 459ff. Abb. 39—41. V. Poulsen, Claudische Prinzen (Baden-Baden 1960) 7ff. Abb. 1f. Gross, Iulia Augusta (oben Anm. 37) 106ff. M. Floriani Squarciapino, Leptis Magna (Basel 1966) 83f. Abb. 38f.

Aus einem zu kleinen Marmorblock ist auch der fünfte Augustuskopf aus Ägypten gehauen worden. Vermutungsweise wird Alexandria als Provenienz angegeben. Heute gehört er den Galerien der Cranbrook Academy of Art in Bloomfield Hills (Abb. 12 a—d)[56]. Eine durchgehende Linie schneidet Hinterkopf und Schultern ab. Statt des linken Ohres erkennt man eine aufgerauhte Stelle. Nur der Saum der Haarpartie ist skizzenhaft im Stein angelegt. Im einzelnen sind allein die beiden Locken über dem rechten und die Lockenspitzen über dem linken Auge ausgeführt.

Der langen, schmalen Proportionen und des nervösen Ausdrucks wegen möchte Ingholt dieses Bild Brendels frühem Typ C, Zankers Actium-Typ anschließen[57]. Die Ordnung der Stirnlocken stimmten indessen genau mit dem Primaporta-Typ überein. Auch von einer Kontamination zweier Typen kann nicht die Rede sein. Das Untergesicht zum Beispiel zeigt weniger straffe, magerere Formen als die meisten Octavianporträts und entspricht mit den leichten Fettpölsterchen und den in sie eingebetteten Mundwinkeln der Statue von Primaporta. Die von Ingholt festgestellte Verwandtschaft des Augustus der Cranbrook Academy mit dem kapitolinischen Octavian[58] beruht nicht auf Einzelformen oder -motiven, sondern auf der Gemeinsamkeit der geistigen Grundlagen und künstlerischen Erfahrung, aus denen das Urbild des Typus C geschaffen[59] und das Modell in dieser Primaporta-Wiederholung interpretiert worden sind. Auch die starke Drehung auf dem überlängten Hals, die beim Primaporta-Typ selten vorkommt[60], zeigt, daß der Künstler seine eigene Konzeption hatte. Daß auch sie letztlich vom Alexanderbild her bestimmt war, mögen der späthellenistische Kopf aus Alexandria (Abb. 13 a—b)[61], ein anscheinend bisher unerkanntes elfenbeinernes Alexanderbüstchen der Walters Art Gallery in Baltimore (Abb. 17)[62] und ein stark verwitterter lebensgroßer Kalksteinkopf ehemals in Alexandriner Privatbesitz (Abb. 14a—b)[63] bezeugen.

---

[55] Vgl. u. a. A. Hekler, Die Bildniskunst der Griechen und Römer (Stuttgart 1912) 189,2; natürlich nicht L. Caesar, wie L. Curtius, Ikonographische Beiträge zum Porträt der römischen Republik, 1, 1948, 63 Taf. 14f. vorschlug. 218,1 (Vespasian). Unten zu Abb. 37.

[56] Lebensgroß. Für die Publikationserlaubnis bin ich Direktor W. Mitchell, für Photos H. Ingholt zu Dank verpflichtet. Ingholt, JARC. 2, 1963, 136f. mit Anm. 94f. Taf. 37, 25—28. Die Erstveröffentlichung durch H. Comstock, International Studio Magazine 84, 1926, 29ff. war mir nicht zugänglich. Danach war der Vorbesitzer J. Hirsch. Strocka, JdI. 82, 1967, 131 Nr. 91. Bonacasa, RM. 79, 1972, 230 Taf. 108,1f.

[57] O. Brendel, Ikonographie des Kaisers Augustus (Diss. Heidelberg, 1931) 40ff.67f. Zanker a. O. (oben Anm. 42).

[58] Helbig II^4 1278 (v. Heintze). Zanker a. O. 15 Nr. 3 Taf. 6b—8.

[59] Brendel a. O. 47.

[60] Noch stärker 'zentrifugal' war die Statue in Pergamon gebaut, deren Kopf nach Istanbul gelangt ist, G. Hafner, Späthellenistische Bildnisplastik (Berlin, 1954) 49 NK 4 Taf. 20f. Inan–Rosenbaum, Nr. 4 Taf. 3, vgl. den Tiberius ebendaher Nr. 14 Taf. 9; er gehört zu dem vor der Adoption, vielleicht während des Aufenthalts in Rhodos entstandenen Typ, den L. Fabbrini, Il Ritratto Giovanile di Tiberio e la Iconografia di Druso Maggiore, Bd'A. 49, 1964, 304ff. richtig gedeutet hat, vgl. V. Poulsen, MJb. 3. F. 19, 1968, 23f.: aus Anlaß der Hochzeit mit Iulia?

Oder sollte der Bildhauer auch bei diesem Augustuskopf an Bedingungen gebunden gewesen sein, die ihm nicht nur ein knapp bemessener Block, sondern ein wiederzuverwendendes Bildnis stellte? Erklärt sich daraus die Abflachung der Stirnlocken? Rührt vielleicht die der Haarborte entlanglaufende Rille wieder von der Abarbeitung eines Diadems her oder ist sie nur zur Fixierung des Stuckauftrags ausgehauen[64]. Ohne Kenntnis des Originals läßt sich keine sichere Entscheidung treffen. Häufiger als die den Künstler doch sehr stark einschränkende Wiederbenutzung von Köpfen war wohl diejenige von Bauteilen. So wies ein Liviaporträt, das ich 1963 im Kunsthandel in Kairo sah, auf der Rückseite ein Architekturprofil aus Rundstäben und Kehlen auf[65].

Unter den aus Ägypten stammenden Augustusporträts zeigt dasjenige in Berlin[66] am wenigsten landschaftliche Eigenart. Die Stückung und die flüchtige Andeutung der Haare auf der dem Beschauer abgewendeten Seite mögen als Indizien für lokalen Ursprung genügen. Die Modellierung des Gesichts verrät immerhin durch eine noch in der Zerstörung erkennbare Beweglichkeit und Wärme einen griechischen Grundzug.

Der Augustus in Stuttgart bleibt von der expressiven, pathetischen Übersteigerung des Kolosses in Alexandria (Abb. 11) wie von dem Versuch jener differenzierten Sublimierung des Kopfes in Cranbrook (Abb. 12) unberührt. Was ihn von italischen Fassungen unterscheidet, betrifft mehr den Formenvortrag als den geistigen, ideellen Gehalt, der den Bildhauer offenbar wenig interessierte. Doch unter dessen Händen haben lineare Begrenzungen ihre gestaltende Funktion weitgehend eingebüßt. Alle Falten sind verschwunden, so daß der Dargestellte jugendlicher aussieht als in allen westlichen, vielleicht überhaupt in allen andern Wiederholungen des Primaporta-Typs. Offenbar wirkt hier das malerische, alexandrinische Formempfinden nach, von dem das Alexanderköpfchen der Sieglinschen Sammlung (Abb. 13) authentisches Zeugnis ablegt[67].

---

[61] Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv. AS 2. H. 17 cm. WATZINGER, Exped. v. Sieglin II 1 B Nr. 1, Taf. 1—3. K. SCHEFOLD, Meisterwerke griechischer Kunst (Basel 1960) 100.272. Nr. 370 mit unrichtiger Gradstellung. RICHTER, Portraits III a—b. 256 Nr. 5i Abb. 1737. Für Photos und Abbildungserlaubnis danke ich M. SCHROEDER.

[62] Inv. 71.493. H. 90 mm. *Courtesy of the Walters Art Gallery in Baltimore*, mit verbindlichem Dank an D. K. HILL. Neg. Nr. H'46. Unveröffentlicht. Bezeichnet als "*Decoration from Furniture. Greco-Roman.*" Die Rückseite, schräg abgeflacht, scheint als Medaillon-Büste gearbeitet zu sein, so daß an Schmuck einer Kline zu denken ist. Vgl. RICHTER, Portraits, Bd. 3, 256 Nr. 7 Abb. 1739. Etwa Mitte 2. Jh. v. Chr. Zu Mundform und Ausdruck vgl. RICHTER, Portraits, Bd. 3, Abb. 1850—52 dazu S. 267.

[63] Nach Aufnahmen des Verfassers und mit freundlicher Erlaubnis des Besitzers. Lebensgroß. Hinterhaupt ohne Haarangabe. Keine sicheren Stuckreste. Farbspuren in den Augen. In der gleichen Sammlung ein verwitterter, lebensgroßer Caracallakopf und ein unterlebensgroßer, verwaschener und überarbeiteter Kopf des L. Verus (?).

[64] Vgl. den Kopf Ptolemaios' VI. PARLASCA, JdI. 82, 1967, 193 Abb. 18. R. TEFNIN, La Tête B. 161 du Musée de Mariemont. Un Portrait d'Arsinoë II ?, AntCl. 36, 1967, 89. Ars Antiqua, Luzern, Auktion II (1960) 58.

[65] H. 35 cm, Kopf auf langem Hals leicht nach links geneigt. Nodusfrisur. Auf Rückseite rechteckiges Dübelloch. Großkristallinischer, hellgrauer Marmor. — Der Liviakopf mit Nodusfrisur und Stückungsflächen im Haar „aus Ägypten" in Bonn, N. HIMMELMANN, Das Akad. Kunstmuseum der Univ. Bonn (Berlin 1972) Nr. 44, vgl. oben Anm. 41.

[66] BLÜMEL, Kat. Berlin, Röm. Bildn., R 12 Taf. 8. MONTINI, a. O. (oben Anm. 42) 56.

2. Tiberius

Die beiden Tiberiusporträts in Alexandria, die Bonacasa gut veröffentlicht hat, schließen sich durch die Luzidität ihres geistigen Wesens und die dichte plastische Durchformung der östlichen, griechischen Tradition an (Abb. 15 a—b)[68], lassen sich aber wiederum wegen der sparsamen Marmorausnutzung sicher einer einheimischen Werkstatt zuweisen.

---

[67] Vgl. H. Jucker, JbBHM. 41/42, 1961/62, 314 mit Lit. Dazu G. Kleiner, Hellenistisches in ägyptischer Reliefkunst, AA. 52, 1937, 475: ägyptische Reaktionen auf griechische Klassik. A. Adriani, Sanctuaire de l'Époque Romaine à Ras el Soda. Annuaire du Musée Gréco-Romain 1935—39 (2, 1946) 141f. S. Morenz, Die Begegnung Europas mit Ägypten (Berlin 1968) 118f.: ägyptischer Sensualismus. A. Giuliano. Sculture Alessandrine in Marmo dei Musei Vaticani, RendPontAcc. 27, 1951/52, 205ff. 210. L. Guerrini, Oriens Antiquus 6, 1967, 135ff. Den Augustuskopf aus grünem Schist in Berlin, Skulpturenabt. Nr. 2169 (Beschreibung 1332, Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 1 Hildesheim 1969 (ND von 1886), 43,88 — irrtümlich als Basalt bezeichnet) kenne ich nur von Photos, für die ich wiederum B. V. Bothmer zu Dank verpflichtet bin. Sollte die Büste, wie in Beschreibung angegeben, wirklich nur gebrochen sein, so kann die ganze Arbeit nicht antik sein. Zum Caesar, zu dem der Augustus Pendant war, vgl. zuletzt W. B. Kaiser, Ein Statuenkopf der ägyptischen Spätzeit, Jb. Berliner Museen 8, 1966, 27f. Abb. 25f. F. S. Johansen, Antichi Ritratti di Gaio Giulio Cesare nella Scultura, Analecta Romana Inst. Danici 4, 1967, 49f.: modern. Dennoch, mit Recht: Pompeji. Leben und Kunst in den Vesuvstädten (Kunsthaus Zürich 1974) 30f. Nr. 1. Hier 32 Nr. 4 ein neuer Augustuskopf des Actium-Typs, aus Italien.

An dieser Stelle mag eine Palinodie Platz finden. Im Juni 1969 konnte ich dank der Hilfe von P. Devambez und A. Waiblinger die Büstchen des Augustus und der Livia aus Neuilly-le-Réal im Louvre (Encycl. Photogr. III 120) untersuchen. Hartarbeit, alles Technische überhaupt und die Patina mit harter Kalkverkrustung haben alle meine Zweifel am antiken Ursprung zerstreut. Charbonneaux hat die oft geäußerten Bedenken bezüglich Echtheit und Fundüberlieferung mit Recht zurückgewiesen — Ikonographen und Epigraphiker werden Wege suchen müssen, sich mit den Dokumenten abzufinden. Vgl. H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch (Lausanne 1961) 51 Anm. 12.120; ebenso Gross, Iulia Augusta, a. O. 9 mit Anm. 5.85f. mit Anm. 4.128. G. Ch. Picard, Bull. Arch.: La Sculpture Romaine à l'Époque d'Auguste et sous les Julio-Claudiens, REL. 40, 1962, 258f. und besonders H. Bartels, Studien zu den Frauenporträts der augusteischen Zeit (München 1962) 42.63 mit Anm. 324. Zuletzt Drerup, MM. 12, 1971, 131 mit Anm. 10.

[68] N. Bonacasa, Contributi all'Iconografia di Tiberio, Bd'A. 47, 1962, 171ff. Unsere Abb. nach Aufnahme des Verf. Alexandria, Inv. 22237. Bonacasa Abb. 1—3. E. Breccia, Le Musée Greco-Romain (Bergamo 1905—21) 64, 102 Taf. 59,210. Ders., Note Epigrafiche, BArchAlex. 7, 1931, 268 n. 17 Taf. 33. 2—3. Graindor, Bustes, 46 n. 188. Erworben 1929. H. 36 cm. Bemalungsspuren in den Augen, Rückseite flach. — Neuaufnahmen von D. Johannes: DAI Kairo 12854/6/60/62/12691.

K. Parlasca und G. Grimm machten mich auf das schöne Fragment im Robert H. Lowie Museum of Anthropology der University of California in Berkeley aufmerksam (Abb. 16 a—c)[69]. Es soll in Alexandria erworben sein und gelangte über die Sammlung Theodor Grafs als Geschenk von Mrs. Phoebe A. Hearst an seinen jetzigen Standort. Der Katalogtext weist auf die unvollendeten Partien an Ohren und Hals hin, was er damit erklärt, daß die Toga auf den Kopf gezogen war. Die Schnitte der Rückseite und über dem rechten Ohr hält er für modern, was sicherlich nicht zutrifft. Auf der gerauhten Fläche läßt die Photographie Stuckspuren erkennen. Auch der zweite Vorschlag, daß der Kopf von einem Relief abgebrochen sei, ist abzulehnen. Alle diese technischen Besonderheiten erklären sich wiederum aus der ägyptischen Provenienz. Der asymmetrische Schnitt der Lider scheint darauf Rücksicht zu nehmen, daß der Kopf zu seiner linken Seite gewendet auf der aus anderem Material bestehenden Statue saß.

Vermeule ordnete den Kopf in dem mehrfach zitierten Aufsatz von 1964 einem Typus zu, den er zwischen 22 und 23 ansetzte, in der Abbildungslegende aber datiert er ihn zwischen 14 und 22 n. Chr. Die Unsicherheit rührt zweifellos davon her, daß sich auch diese Kopie, wie so viele im Osten des Reiches, gewisse Freiheiten in der Wiedergabe des Typus' erlaubt. Sie besitzt indessen alle kritischen Frisurmotive des Originals, dessen Ursprung Polacco mit der Verleihung des *imperium maius* im Jahre 13 n. Chr. in Zusammenhang brachte[70]. Die datierbaren Repliken kommen aber erst in den mit Germanicus und Drusus minor verbundenen Gruppen vor, die in den Jahren des Todes der beiden Prinzen (19 bzw. 23 n. Chr.) gestiftet worden sind. Deswegen erklärte schon V. Poulsen die zugrunde liegende Neuschöpfung als das späteste Tiberiusbildnis[71]. In Pollaccos Frisurenfolge fällt die fragliche Mode 4 mit ihren Ableitungen 5 und 6 tatsächlich als Fremdling auf, weil 7 bis 9 die Motive des Adoptionstypus' von 4 n. Chr. wieder variieren. Sie sind entwicklungsgeschichtlich darum dort anzuschließen, während 4 sich enger mit 10, Polaccos letzter, sogar postumer Modekreation (was es meines Erachtens nicht gibt) verbindet.

Das Schwanken bei der Datierung hängt aber auch damit zusammen, daß wir uns immer wieder durch Alterschätzungen beeinflussen lassen. Dabei ist es eine alte Erfahrungstatsache, daß jedenfalls iulisch-claudische

---

[69] Inv. 8—4587. H. 29 cm. Großkristallinischer weißer Marmor. Für Photos und Publikationserlaubnis danke ich Frank A. Norick. P. P. Seiz u. a., Selection 1966, The University Art Collections (1966) 34ff. Nr. 29 (C. Sweet u. D. H. Wright). Die Erklärung als *velatus* nach Vermeule, Proc. 1964, 114 Abb. 12a—b: "*A very Roman replica . . . was made for insertion in a drapet veiled statue, for the back of the head was sliced off and there is a large hole here.*"

[70] Die Annahme, daß die Toga auf dem Haupt lag, führt Vermeule zu dem Gedanken an den Typus 'Clementia Tiberii'. — L. Polacco, Il Volto di Tiberio (Roma 1955) 125ff. 189,4 und 6, Taf. 19—27.22f. Vgl. 189—191 R. Calza, Scavi di Ostia V, I Ritratti, I (Roma 1964) 36 Nr. 42 Taf. 24f. W. H. Gross, Gnomon 31, 1959, 524: erstes Kaiserporträt. Im Katalogtext wird auch Germanicus erwogen, der aber außer Betracht fällt.

[71] Poulsen, Portraits I 83 Nr. 46 Taf. 78—80.

Herrscherporträts wenig oder Falsches über das wirkliche Alter des Dargestellten aussagen. Fast immer hatte sich der Künstler als Kopist zu betätigen. Zumal in den Provinzen konnte ihm bei der Wahl des Modells nur eine vollständige Titulatur in der Inschrift eine Replik des neuesten offiziellen Typs finden helfen, und bei diesem Bemühen waren seine zeitgeschichtlichen Kenntnisse wohl nicht selten überfordert. Mit darum — und gewiß nicht immer aus tieferen Absichten — wurden alte Typen noch wiederholt, als sie längst durch neue abgelöst waren. Es sei nur an den oben erwähnten Kolossalkopf des Augustus aus Italica erinnert, der das Octaviansporträt der Actiumzeit wiedergibt. Wollte der 'Meister' seine Sache besonders gut machen, so wird er seinen Kaiser womöglich noch jünger dargestellt haben, als er in der Vorlage erschien. Aber auch der Versuch einer altersmäßigen Anpassung eines gegebenen Modells an das inzwischen fortgeschrittene Alter des zu Porträtierenden kommt vor. Daher trifft man unter der gleichen Frisur Gesichter scheinbar ganz verschiedener Altersstufen. Gaius und Lucius Caesar zum Beispiel haben ihre offizielle, ihrem Adoptiv- und Großvater nachgebildete Haartracht von Kindsbeinen an bis zu ihrem Tod kaum geändert[72]. Für das Theater von Merida hatte der gleiche Bildhauer Statuen des Tiberius und von dessen Enkel Tiberius Gemellus anzufertigen. Der Auftrag dazu kann frühestens 31 n. Chr. erteilt worden sein; aber das Bildnis des über siebzigjährigen Kaisers gibt den Prinzen aus der Zeit der Adoption wieder, so daß GARCIA ihm 25 bis 30 Jahre gab und das Porträtpaar viel zu früh datierte, was wiederum eine falsche Benennung des wirklich jugendlichen Gemelluskopfes zur Folge hatte[73].

Bei frühkaiserzeitlichen Herrscherporträts war die Neigung zu einem *in melius aberrare*[74] noch größer als im Bereich der Hauptstadt und im römischen Westen überhaupt. Gerade das Gesicht des Tiberius in Berkeley (Abb. 16) zeugt von der Wirksamkeit des hellenischen Kurosideals auch im römischen Ägypten; denn in der wahrscheinlich bedeutendsten, aus Rom stammenden Replik in Kopenhagen wirkt der Kaiser wesentlich reifer und verschlossener, sein Kopf ist objektiv aber auch breiter und knochiger gebaut. Man ahnt, daß sich in Wahrheit ein alternder Mann hinter der schönen Erscheinung verbirgt. Das wird niemand von der ägyptischen Replik Abb. 16 sagen können; sie zeigt uns eher einen Jüngling von rundlichen, zarten Formen, die eine sensitive Epidermis einschließt. Mit dieser 'Übersetzerfreiheit' des 'Alexandriners' hängen die erwähnten Ungenauigkeiten in der Reproduktion der Frisur zusammen. Sie buchtet in der Mitte weiter nach vorn aus, und die ganze etwas steife Ordnung des Typus wirkt freier und lockerer als bei seinen westlichen Vertretern.

---

[72] ZANKER, a. O. (oben Anm. 42) 47.51. z. B. Lucius etwa sechsjährig im Bronzebüstchen in Leningrad, L. CURTIUS, MdI. 1, 1948, 92 Taf. 38,1. Katalog der antiken Bronzen der Eremitage (Leningrad 1973) 288, erwachsen CURTIUS a. O. 72 Taf. 25. Zuletzt Z. KISS, L'Iconographie des Princes Julio-Claudiens au Temps d'Auguste et de Tibère (Warschau 1975) 150 Abb. 531, wieder irrtümlich als Caligula angesprochen.

[73] A. GARCIA Y BELLIDO, Esculturas Romanas de España y Portugal (Madrid 1949) Nr. 14 Tiberius, Nr. 4 Tiberius Gemellus, Repliken: A) Parma aus Veleia, C. SALETTI, Il Ciclo Statuario della Basilica di Velleia (Milano 1968) 42f. Nr. 8 Taf. 23—26. Richtig benannt schon POULSEN, Prinzen (oben Anm. 13) 85. — B) London SMITH, Brit. Mus. Cat., Sculpture III (London 1904) 1882 Taf. 15, hier, wie meist, mit dem Vater verwechselt. — C) Luni, A. FROVA, Scavi di Luni (Roma 1973) 538f., 3 Taf. 129. Der verglichene Kopf in Kopenhagen ist keine Replik. — D) Merida. — E) Olympia: V. POULSEN, Once more the Young Nero and other Claudians, ActaArch. 25, 1954, 300: Nero, danach NÉVÉROFF, SchwMbll. 24, 1974, 84. — F) Ehem. Wien, Slg. Wix de Zsolnay, aus Thasos: A. HEKLER, AA. 1921, 302 Nr. 10 = DAI Rom, Photo P 630/2. — G) Tripolis, aus Leptis Magna, AURIGEMMA, Africa Italiana 8, 1940/41, 84f. Abb. 61—63. Und vielleicht — H) der Kameo BABELON, Cat. Camées, Nr. 253 Taf. 27. Jetzt H. JUCKER, Die Prinzen des Statuenzyklus aus Veleia, JdI. 92, 1977, 228ff.

[74] Plin, ep. 4,28,3.

Noch mehr widersetzt sich der aus Unterägypten stammende, doppelte Lebensgröße erreichende Kopf in Toronto (Abb. 18 a—b)[75] einer typologischen Klassifizierung. Darum hat VERMEULE Tiberius gar nicht in ihm erkannt, sondern ihn Germanicus genannt. Mit dessen Physiognomie besteht jedoch keine über die bekannte allgemeine Familienähnlichkeit hinausreichende Beziehung. Für Germanicus ist das Untergesicht zu breit, der Nasenrücken zu schmal und der 'Haken' zu wenig markant (nur die Nasenspitze ist bei unserem Kopf ergänzt); es fehlt die für Germanicus so charakteristische Mundform und der energische Zug der Brauenbogen. Alles stimmt viel besser mit Tiberius überein. Es handelt sich um eine Variante des Adoptionstyps, der dem des Augustus von Primaporta angenähert ist. Darum erinnert der Kopf mehr an Augustus als die meisten anderen Tiberiusporträts. Für die Errichtung eines so gewaltigen Bildes bestand vor Regierungsantritt in Ägypten kaum Anlaß. Noch unter Augustus war die schon erwähnte Büste nach dem Fayum importiert worden[76]. Die Verwitterung der Oberfläche mag den Eindruck etwas verfälschen; aber sehr viel Charakter dürfte diese Skulptur nie besessen haben. Man würde sie darum kaum lokalisieren können, wenn keine Provenienzangabe vorläge. Auch die Stückung mit dem großen, rechteckigen Dübelloch in der Rückseite kann nicht als spezifisches Kennzeichen angesprochen werden[77].

---

[75] Royal Ontario Museum, Inv. 916.1.7. Für Photos, Auskünfte und Abbildungserlaubnis bin ich NEDA LEIPEN zu Dank verpflichtet. Den Marmor beschreibt sie als "*coarse-grained (Parian?)*". VERMEULE, Proc. 1964, 114 Abb. 13. VERMEULE, Imp. Art, 191 Abb. 120, dazu U. HAUSMANN, GGA. 223, 1971, 109, der an den von BERNOULLI erkannten Typ des Drusus maior denkt (FABBRINI a. O., oben Anm. 60), diesen aber auch auf Germanicus beziehen möchte. VERMEULE vergleicht unrichtg mit POULSEN, Portraits I, Nr. 52. Zur Ikonographie des Germanicus vorläufig POULSEN a. O. (oben Anm. 13) 7ff.28ff. Dazu J. FINK, Germanicus-Porträt, in: Antike und Universalgeschichte, Festschr. H. E. Stier (Münster 1972) 280ff., wobei als Germanicus ausscheiden: Taf. 2f. 11,2. 12,1 (Claudius). 12,3 (Drusus II). Die Büste Taf. 10,1 ehem. Nyon, nicht Lyon, jetzt Privatbesitz Zürich. Dazu kommen zahlreiche weitere, nur z. T. erkannte wie A. GARCIA Y BELLIDO, Los Retratos de Livia, Drusus Minor y Germanicus de Medina Sidonia, in: Mélanges A. Piganiol I (Paris 1966) 481ff.491ff. Abb. 5f.; SALETTI, a. O. (oben Anm. 73) 43f. Nr. 9 Taf. 27—30, usw. — Inzwischen H. JUCKER, Die Prinzen auf dem Augustus-Relief in Ravenna, Mél. P. Collart (Lausanne 1976) 225ff., sowie JdI. 91, 1976, 211ff. zu den Figuren 3 und 11; JdI 92, 1977, 214ff. Zuletzt K. FITTSCHEN, Katalog der antiken Skulpturen in Schloß Erbach, AF 3 (Berlin 1977) 51ff.

[76] POLACCO a. O., 117ff.189,2f. POULSEN, Portraits I, 82 Nr. 45 Taf. 76f.

Ein neues 'alexandrinisches' Tiberius-Porträt tauchte kürzlich in deutschem Privatbesitz auf. Über den Schläfen ist vom Stirnhaar gerade so viel erhalten, daß man auf POLACCOS *imperium maius*-Typ schließen darf (Abb. 54a—d)[77a]. Der großkristallinische Lychnites, die Stückungstechnik, Farbspuren an Lippen und Augen und der Schmelz der Oberfläche erlauben es, das Werk für Ägypten in Anspruch zu nehmen, obwohl ein dorthin führendes Pedigree fehlt. Der Steg auf der linken und die Zurichtung auf der rechten Seite des Halses weisen darauf hin, daß der Mantel über den Kopf gezogen war; aber auch für den nicht verhüllten Teil reichte das verwendete Marmorstück nicht ganz aus. Schräg ansteigende Ebenen über dem rechten Ohr und über der Stirn sind mit dem Raspeleisen für Marmorergänzungen präpariert, während die derben Meißeleinschläge der Rückseite noch Stuckreste enthalten. Die Bohrung (Abb. 54c) stammt von einer neuzeitlichen Montierung.

3. Claudius, Agrippina minor, Nero

Noch viel bestimmender als beim Augustus in Stuttgart und beim Tiberius in Berkeley kommt die lokale Eigenart bei dem in Kairo erworbenen Claudiuskopf in Alexandria zum Durchbruch (Abb. 19)[78]. In der Verbindung mit dem gleichgerichteten malerischen Formgefühl der Zeit läßt sie alle Konturen zerfließen und sich das Knochengerüst unter der nachgiebigen, beweglich gewordenen Haut auflösen.

Etwas gefestigter nimmt sich daneben der vorzügliche Kopf einer iulisch-claudischen Dame in Alexandria aus (Abb. 21 a—b)[79]. Nur die Nasenspitze ist leicht verletzt, aber selbst die gemalten Wimpern sind sichtbar geblieben. Überhaupt scheinen Marmorköpfe aus ägyptischem Boden mehr Bemalungsspuren zu bewahren als anderswo, vor allem als in Italien gefundene[80]. Oberschädel und Hinterhaupt bestanden auch hier aus Stuck, von dem Reste erhalten sind. Die erhabenen Ränder des Nackenzopfes und der Ansatz der Schulterlocke sind bloß abbozziert. Über den äußeren Augenwinkeln liegen zwei nach unten eingerollte Locken auf der Stirn. Über der amorphen Schläfenpartie können zwei bis drei weitere aufmodelliert gewesen sein. Darüber erkennt man, rechts sehr deutlich, eine nicht streng ausgerichtete, zweite Reihe von vier nach vorn gewandten Volutenlocken. Von einer dritten Reihe hat sich, genau über dem Ansatz der beiden unteren, ein Ringel erhalten. Trotz der spätklassischen Schönheit des Gesichts sprechen die iulisch-claudischen Züge unüberhörbar. Antonia minor fällt der mehrfachen Lockenzeilen wegen außer Betracht[81]. Dagegen bedarf die Entscheidung zwischen den beiden Agrippinen einer näheren Prüfung. Eine Replik, bei der alle hier in Stein ausgeführten Einzelheiten der Frisur übereinstimmten, ist mir nicht bekannt. Unter den der älteren Agrippina zugewiesenen Porträts kommen im Osten gefundene, die anscheinend eine dort geschaffene, auch deutlich idealisierende, jugendliche Spielart vertreten, in der Physiognomie und den eher schlanken Proportionen besonders nahe[82]. Allein, auch hier verschwinden die Ohren ganz unter der Lockenfülle, und deren Ordnung ist zu locker und zu frei, als daß die beim Kopf in Alexandria feststehenden Elemente sich in sie einfügen ließen. So wird man auf Agrippina minor verwiesen, welche die dreizonige Stirnfrisur mit höchstens oben verdeckten Ohren, einen über den ganzen Nacken fallenden, unten gebundenen Zopf und Schultersträhnen trug. Beide Ohrmuscheln unserer Dame sind auch oben ausgearbeitet und werden daher, wie bei der Agrippina in Ancona[83], nicht von Stucklocken bedeckt gewesen sein. Bei dem Statuenkopf mit Diadem in Kopenhagen liegen sie aber auch ganz frei[84]. Im Vergleich zu diesen beiden Bildnissen sind die Verhältnisse des unseren, vor allem im Untergesicht, weniger breit, aber keinesfalls schlanker als bei dem Kopf aus Veleia, welcher der Statue der 'verdammten' Messalina bald nach der Hochzeit mit Claudius aufgesetzt worden sein muß und darum wahrscheinlich einen Typus repräsentiert, der demjenigen mit der Ringellockenmode vorausliegt[85]. Doch wir wollen den in Bearbeitung befindlichen Untersuchungen der Agrippinen-Ikonographie nicht vorgreifen[86].

---

[77] N. LEIPEN beschreibt folgendermaßen: *"The back of the head from behind the ears is missing. In the back surface at about the hight of the ears there is a rectangular cutting, 7 cm high, 5 cm wide and about 9 cm deep, narrowing toward the back. There are remains of plaster inside this cavity and there is also a small patch of plaster (about 2 × 3 cm) preserved on the roughly vertical back surface which, of course, was left rather rough. The head is fixed to its stand by a peg running through a vertical hole drilled, probably in modern times, inside the large ancient cavity."*

[77a] Höhe 33 cm, Gesicht 17 cm. AntK. 13, 1970, Inseratenseite VI und Die Kunst, Juli 1973, H. 7,393. — Nachträgliche Autopsie ergibt, daß es sich um Zweitverwendung handelt. Auch der *"head of the younger Drusus"* im Britischen Museum (A. H. SMITH, BMC Sculpture III, London 1904, Nr. 1882, Taf. 15), der aus Kyrenia in Zypern stammen soll, dürfte eine ägyptische Arbeit sein. Ist Kyrenia aus Kyrene verschrieben? Der Kopf stellt Tiberius Gemellus dar; jetzt H. JUCKER, JdI. 92, 1977, 229ff. B Abb. 15f.

[78] Alexandria, Museum Inv. 25713. H. 33 cm. Nach Originalaufnahme, die ich G. GRIMM und D. JOHANNES zu verdanken habe. N. BONACASA, Ritratto di Claudio del Museo Greco-Romano di Alessandria, RM. 67, 1960, 126ff. Taf. 37f. GUERRINI, Oriens Antiquus 6, 1967, 138, Nach B. wären Vergoldungsspuren vorhanden, die ich mir vor dem Original nicht notiert habe. GRIMM, Mumienmasken, 107 Anm. 56.110, Anm. 87. DERS., Götter. Pharaonen (oben Anm. 32) Nr. 137.

[79] Inv. 3473. H. 35 cm. Nach Auskunft von H. RIAD fehlt eine Herkunftsangabe, nach G. GRIMM aus Kom esch-Schukafa. Aufnahmen D. JOHANNES auf freundliche Veranlassung G. GRIMMS.

---

[80] Vgl. Anm. 77a und die Beschreibungen im folgenden. P. Reuterswaerd, Studien zur Polychronie der Plastik, Griechenland und Rom (Stockholm, 1960) 176ff. Rot als Unterlage für Vergoldung, vgl. 196 Taf. 10. 206.223. Taf. 19. Th. Kraus, Sarapiskopf aus Oxyrhynchos, JdI. 75, 1960, 91 mit Anm. 11.

[81] Jetzt K. Polaschek, Studien zur Ikonographie der Antonia minor. Studia Archaeologica (Roma 1973). Eine Kopfreplik der Livilla (?) Malta-Leptis (S. 39ff. Taf. 19—21) befindet sich im Museum von Saintes, unveröffentlicht, gemäß Kustodenauskunft aus der Grabung einer römischen Villa. Eine Ringellockenreihe auf dem alexandrinischen Tetradrachmon Taf. 5,2.

[82] Istanbul, aus Pergamon (Inan-Rosenbaum, Nr. 16); Samos mit gleicher Wendung nach links wie Alexandria, aber korkzieherartigen Schulterlocken (DAI Athen Neg. Samos 931/32); Louvre MA 3133, aus Athen (Arch. Photogr); Musée Rodin (Foto Marburg 173334). Zur Ikonographie der Agrippina maior vorläufig K. Polaschek, Porträttypen einer claudischen Kaiserin. Studia Archaeologica 17 (Roma 1973) 12ff. mit Anm. 6. Dazu kommt als Variante (?) der verhüllte Kopf im Museum Tinos A 148, vom Poseidonheiligtum Kionia mit Anschrift: *"Probably represents the emperor Domitians wife"*; Δελτ. 22, 1967 Chron. Taf. 343 rechts. Zuletzt W. Trillmich, Zur Formgeschichte von Bildnis-Typen, JdI. 86, 1971, 179ff., wozu H. Jucker, Methodisches zur kunstgeschichtlichen Interpretation von Münzbildnissen der Agrippina maior und der Antonia minor, SchwMbll. 23, 1973, 55ff.

[83] S. Fuchs, Deutung, Sinn und Zeitstellung des Wiener Cameo mit den Fruchthornbüsten, RM. 51, 1936, 220f. Abb. 2, Taf. 30,2.33.

Wir übergehen hier die zahlreichen veröffentlichten und unveröffentlichten Bildnisse iulisch-claudischer Prinzen aus dunklem Stein, die zu viele ungelöste Probleme aufwerfen. Von Caligula ist kein rundplastisches Porträt aus Ägypten bekannt, und das einzige bisher veröffentlichte Neros wurde auf Titus bezogen. Die imposante überlebensgroße Skulptur wurde 1962 vom Museum of Art and Archaeology der University of Missouri in Columbia erworben. Die ägyptische Herkunft steht fest, nicht aber der Fundort. Die neuen Aufnahmen, die wir der Hilfsbereitschaft SAUL S. WEINBERGS verdanken, lösen das ikonographische Problem eigentlich schon allein (Abb. 22 a—d)[87]. Denn sie zeigen, daß wir es mit einer vereinfachten Wiedergabe des mittleren Typus von Neros Kaiser-Porträt zu tun haben. Dessen bekanntester Vertreter stammt vom Palatin[88]. Trotz seiner Bedeutung für die Kunstgeschichte der frühen Kaiserzeit wird er erst durch die neuen Photographien erschlossen, die H. SICHTERMANN für die von mir vorbereitete Nero-Ikonographie hat anfertigen lassen (Abb. 23 a—b)[89]. Hier können wir uns mit der Gegenüberstellung je einer Face- und Seitenansicht begnügen. Während die Beschädigungen an Stirn und Nase den Bestand bei Abbildung 22a etwas verschleiern, geben die Profile keinem Zweifel an der Identität des Dargestellten Raum. Die großen Lockenhaken vor den Ohren stimmen genau überein, und beim ägyptischen Kopf kann man auch die gegenläufig gegen das Ohr schwingenden parallelen Strähnen über der Schläfe erkennen. Das tief herabreichende Nackenhaar zeigt in der rohen und dazu wohl noch verwitterten Anlage das gleiche Schema wie in der Abbildung 23b. Auf Wangen, Kinn und Oberlippe, der Zone des natürlichen Bartwuchses, wurde die schon geglättete Oberfläche mit ziemlich derben Meißelschlägen bearbeitet. Mit einer Ausnahme sind alle rundplastischen Neroporträts, bei denen sich der Bart so weit ausbreitet, modern, so auch das bronzene der vatikanischen Bibliothek, das, wie der schon erwähnte Augustus, zu der Ausstattung des Kabinetts durch Clemens XIII. gehört[90]. Wie der Typus Uffizien-Louvre[91] ist es nach Münzen gefertigt, auf denen der kurze Vollbart ähnlich gelockt vorkommt, Kinn und Oberlippe aber, wie beim Kopf vom Palatin (Abb. 23), frei läßt[92]. Nur das von einer Bronzebüste ausgebrochene Gesicht im Kapitolinischen Museum ist in ungefähr gleicher Weise rasiert wie der Kopf in Columbia, es gehört aber zu einem früheren Frisurtypus. Und auch da ist das dünne Schnurrbärtchen vom Kinnbart durch eine gut fingerbreite Partie getrennt[93].

---

[84] FUCHS, a. O. Abb. 1.3. POULSEN, Portraits I, Nr. 61 Taf. 102f. Zu der hier beigefügten Liste von Porträts, die nichts mit Agrippina I zu tun haben, vgl. POLASCHEK, Porträttypen.

[85] SALETTI a. O. (oben Anm. 73) 26ff. Nr. 2 Taf. 3—6. Dazu K.-P. GOETHERT, Zur Statuengruppe von Velleia, RM. 79, 1972, 235ff. und DERS., Nochmals zur Weihung von Velleia, 80, 1973, 285ff. Auch G. hat übersehen, daß Agrippina II einen 'Ersatzkopf' trägt. Ihr Körper muß Messalina gehört haben und aus der Zeit stammen, als der Kopf der Caligula-Statue durch den des Claudius ersetzt wurde. Jetzt H. JUCKER, JdI. 92, 1977, 205f.

[86] Agrippina I von W. TRILLMICH, Berlin, Agrippina II und ihre Schwestern von D. KASPAR, Bern.

[87] Inv. Cl. Mo. 62,46. H. 40 cm. Keine Autopsie. S. WEINBERG, Missouri Alumnus, March 1963, 104. DERS., Greek, Etruscan and Roman Sculptures in Boston, AJA. 68, 1964, 337. DERS., Imp. Art. 231 Abb. 130. WEGNER, Flavier, 85: nicht Titus. H. JUCKER, Ein Aureus und der Kopf des Kaisers Galba, JbBHM. 43/44, 1963/64, 292 mit Anm. 122. Schon nach Erscheinen des Aufsatzes in Proc. unterbreitete ich VERMEULE meine Deutung auf Nero, die er aber zurückwies. Vielleicht vermag ihn diese ausführlichere Dokumentation doch noch zu überzeugen. Jetzt auch GRIMM, Mumienmasken, 73.104 Taf. 21,3.

[88] B.M. FELLETTI MAJ, Museo Naz. Romano, I Ritratti (Roma 1953) 123. DIES. in EAA. V (1963) 424 Abb. 554. Zur Nero-Ikonographie jetzt U.W. HIESINGER, The Portraits of Nero, AJA. 79, 1975, 113ff.; unsere Aufnahmen 121 Taf. 24,43f. Die Pharaonenstatue in Mantua kann nicht mit Z. KISS (MDIK 31, 1975, 293ff. Taf. 84.88c) auf Nero bezogen werden, der nie diese Frisur trug. Ihr Schema findet sich aber — über höherer Stirn — bei Tiberius, Caligula und Claudius.

[89] DAI Rom, Neg. 62.536 (Face), 537 (Profil).

---

[90] Helbig I⁴ (Tübingen 1963) 476 (v. Heintze). EAA. V (1963) 426 Abb. 555. Für Neuaufnahmen und die Möglichkeit, den Fehlguß zu studieren, habe ich G. Daltrop zu danken. Replik oder Kopie in Barcelona, überlebensgroß, Museo Prov. 1063, REA. 12, 1910, 252 Taf. 8. Ähnlich ein moderner Marmorkopf auf moderner Panzerbüste im Palazzo Riccardi, Florenz. Vollbart mit rasiertem Kinn und freier Oberlippe bei einem kleinen Bronzekopf in Fiesole (Gabinetto Fotogr. Soprintendenza Etruria, Neg. 7003—6 und Aufnahmen des Verf., und ein lebens- oder überlebensgroßer Kopf aus farbigen (?) Stein mit fehlenden, einst eingesetzten Augen und breitem Lorbeerkranz im Museum Haifa (Photo Sadeh, Haifa). Das antike Stück des bärtigen 'Neros' im Museo Capitolino schließlich, Helbig II⁴ Nr. 1287 (v. Heintze) stammt in Wirklichkeit von einem Domitianporträt vom Typ Thermen 226 (Daltrop, Flavier, 106 Taf. 23 a—b). Eine weitere, überarbeitete Domitian-Replik in München, Glyptothek 418 und eine m. E. zu Unrecht angezweifelte Neuerwerbung in Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, magaziniert. Dazu gehört wahrscheinlich auch ein hervorragendes Fragment in Istanbul (o. Nr.), von dem mir H. P. Laubscher Photos vermittelte. Eine moderne Kopie des Pseudo-Nero in Rom steht im Prado, A. Blanco, Catalogo de la Escultura (Madrid 1957) 170 Nr. 337-E.

[91] G. Mansuelli, Galleria degli Uffizi. Le Sculture II (Roma 1961) Nr. 62 Abb. 61 a—b, erstaunlicherweise für antik, von H .P. L'Orange, Apotheosis in Ancient Portraiture (Oslo 1947) 60 Abb. 34 immerhin bloß für eine neuzeitliche Kopie eines antiken Originals angesehen; aber jeder Zug verrät den nachantiken Ursprung der Erfindung. Replik aus weißem Marmor im Louvre, Magazin IPS 410 MA 1222. Weiteres Exemplar 1961/2 im Kunsthandel angeboten. Dagegen ist der von Mansuelli Nr. 178 unter Pseudoantiken aufgeführte Nero zweifelsfrei antik, nur geputzt und ergänzt. Die Oberfläche des Haares ist z. T. noch mit Wurzel-Sinter bedeckt. Den Beweis, daß die virtuose Marmorbearbeitung antik ist, erbringt das Stirnfragment eines Nerokopfes in Vienne, das ich kurz nach dem Fund sah: H. Jucker, Porträtminiaturen von Augustus, Nero und Traian, SchwMbll. 13/14, 1964, 87 Abb. 6.

[92] BMC Emp. I, Taf. 41,2—3. 42,4 (danach die Fälschung in Haifa, vgl. Anm. 90). 43,6.8f. EAA. V (1963) 424 Abb. 553.

[93] D. K. Hill, A Cache of Bronze Portraits of the Julio Claudians, AJA. 43, 1939, 401ff. Abb. 1b. 10. Dies., Catalogue of Classical Bronze Sculpture in the Walters Art Gallery (Baltimore 1949) 4f. Nr. 4.

Änderungen der Barttracht gehörten offenbar zu den Launen Neros. Alle anderen Vertreter des späten Typs unserer Abbildung 23 sind völlig bartlos[94]. Sollte dem Bildnis in Columbia nachträglich ein Stuckbart aufgesetzt und für ihn die glatte Unterlage aufgerauht worden sein? Bei genauerer Betrachtung der Aufnahmen meinen wir zu erkennen, daß auch der Stirnhaarsaum abgearbeitet und nicht einfach im Rohzustand belassen ist. Der gleiche Vorgang läßt sich auf der dem Beschauer entgegen gewendeten linken Seite vermuten, wo das tief herabreichende Nackenhaar bis auf geringe Spuren entfernt worden zu sein scheint, während die gebogenen Locken unter dem rechten Ohr wenigstens skizzenhaft vorhanden sind. Daraus ist doch wohl der Schluß abzuleiten, daß dies alles auf eine Umarbeitung zurückgeht, die nach der Manier der gepickten Wiedergabe eines Stoppelbartes im 3. Jh. n. Chr., vor oder nach Gallienus stattgefunden haben müßte[95]. Die Statue des Kaisers kann nach dessen Tod und *damnatio* abgeräumt und liegengeblieben sein; aber auch wenn sie in dem nerofreundlichen Osten stehen geblieben war, bedeutete ihre Wiederverwendung nach zweihundert Jahren kein Majestätsverbrechen[96].

Dennoch war dieser Kopf nie voll in Stein ausgearbeitet. Die flache Rückseite ist mit groben, einander kreuzenden Meißelhieben aufgerauht, das rechte Ohr roh aus dem Marmor gehauen; das linke dürfte weggebrochen sein. Schon diese Sparsamkeit schließt die Möglichkeit aus, daß die ganze überlebensgroße Statue aus Marmor bestand. Wie bei den meisten dieser Gesichtsmasken fehlt unter dem Hals ein Zapfen zur Versenkung in eine entsprechende Vertiefung zwischen den Schultern, wie man sie üblicherweise an marmornen Köpfen und Torsen außerhalb Ägyptens findet. Nicht zufällig und nicht nur wegen der geringeren Absatzmöglichkeiten im Kunsthandel sind Marmortorsen von Porträtstatuen aus Ägypten seltener als Köpfe: auch in ausgegrabenen Ruinen und in Museumsgärten und -depots begegnet man ihnen nicht oft.

Ein weiteres aus Ägypten stammendes, lebensgroßes Gesicht in Berner Privatbesitz stellt Nero in seinem letzten, durch Münzen 64 n. Chr. erstmals belegten Bildnistypus dar (Abb. 20). Nase, Kinn und Lippen sind weggebrochen oder bestoßen. Beide Ohren sind kaum über die Bosse hinausgediehen, das rechte fehlt fast ganz, das linke ist zum Teil abgebrochen. Ob die unregelmäßige Abplattung auf dem Scheitel ein alter Bruch ist oder ob der fehlende Teil nie in Stein ausgeführt war, ist kaum zu entscheiden.

---

[94] So Worcester, L'Orange, Apotheosis, 58 Abb. 32. München, Glyptothek 321, Pompeji (Kunsth. Zürich 1974) 42f. Nr. 23. Florenz, Uffizien, vgl. oben Anm. 91: Mansuelli 178.

[95] H. P. L'Orange, Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts (Oslo 1933) 2f. Anm. 5.30. Abb. 5f.51f.57.65.69f.73ff. usw. Inan-Rosenbaum, Taf. 40.61.143,1—2: ist der Bart wirklich ursprünglich? Blanck a. O. (oben Anm. 35) Taf. 19a.22f.12 eine umgearbeitete Büste aus Ägypten. Ptolemäisch. Parlasca, JdI. 82, 1967, 167ff. Grimm (oben Anm. 87) hält, wie ich anfänglich auch, den gepickten Bart für ursprünglich.

[96] Ein umgearbeiteter Nerokopf H. Jucker, MusHelv. 31, 1974, 188. Zu weiteren Beispielen und vor allem umgearbeiteten Caligula-Portraits voraussichtlich JdI. 1979.

Sicher ist der Hals direkt unterm Kinn weggeschlagen worden. In der konisch zulaufenden Vertiefung sitzt noch das verrostete Ende eines von hinten her eingetriebenen Eisendübels. Die ganze schräg nach vorn oben verlaufende flache Rückseite sieht zwar aus wie Bruch, dürfte aber dem originalen Zustand entsprechen, da die Ausarbeitung des Haares gegen die rüchwärtige Kante hin flauer wird oder sich ganz verliert. Auf der schrägen Ebene, die das rechte Ohr abschneidet, haften geringe Reste einer harten, grauen Masse, wohl eines Bindemittels für eine Marmoranstückung. Dagegen war wahrscheinlich das ganze Hinterhaupt wieder in Stuck ausgeführt. Der ziemlich grobkristalline weiße Marmor dürfte von den Inseln stammen. Die Polychromie ist spurlos verschwunden[97].

Das hier vorgestellte Nero-Porträt weicht nun freilich so sehr von den bisher bekannt gewordenen ab, daß der Leser zunächst an der Richtigkeit der Benennung zweifeln mag. Statt der langen, in ihrer unteren Hälfte sich voneinander sondernden Haarsicheln liegen hier zwar gleich gerichtete, aber viel kürzere Locken dicht beieinander; hinter ihnen folgt dafür eine zweite parallele Lockenzeile. Wie bei den Köpfen in Worcester und München[98] gabeln sich die Stirnlocken, im Unterschied zum mittleren Kaisertypus (Abb. 23a), über der rechten Schläfe nicht. Jede Andeutung eines Bartes fehlt. Aber die Sicheln vor den Ohren gleichen denjenigen der beiden genannten Skulpturen und der Maske in Columbia. Hier waren die Stirnhaare jedenfalls auch länger. Für Nero zeugen unwiderleglich die breiten Maßverhältnisse, die denjenigen in Worcester und München entsprechen, ferner das vorgeschobene runde Kinn, die noch erhaltenen nach oben schwingenden Mundwinkel, der breite Nasensattel mit den Zornesfalten, die auch beim Kopf vom Palatin vorhanden, hier aber kräftiger markiert sind und so den Ausdruck noch finsterer erscheinen lassen. Auch die Brauenbogen sind in der charakteristischen 'claudischen' Weise geschwungen. Es ist Nero, den wir schon in seinem üblen letzten Quinquennium erblicken; doch der ägyptische Bildhauer hat die neue Frisur des Kaisers an einer unzureichenden Vorlage nicht richtig verstanden, oder seine Hand sträubte sich diese ihm völlig ungewohnte Mode genau zu kopieren. Was herauskam, entfernte sich jedenfalls weniger von der iulisch-claudischen Prinzen- und Kaisertracht als die offizielle Version. Überdies entsprach der kompakte Zusammenschluß der Frisurelemente und ihr dichtes Aufliegen auf dem Schädel dem traditionellen griechisch-östlichen Formengefühl besser, als was am Hofe zu Rom mit dem revolutionären Modewandel von 59 und 64 n. Chr. gewagt wurde.

Während die malerische Formenbehandlung bei dem Claudiuskopf (Abb. 19) weiter getrieben ist als bei allen außerägyptischen Bildnissen dieses Kaisers, zeichnet sich dasjenige Neros in Columbia (Abb. 22) umgekehrt durch seine Kantigkeit und Härte vor den übrigen aus. Sein Berner

---

[97] Höhe 25 cm. Aus dem Schweizer Kunsthandel mit der bloßen Provenienzangabe: Ägypten. Photo J. ZBINDEN, Archäolog. Seminar, Bern.

[98] Vgl. oben Anm. 94. M. MILKOWICH, Roman Portraits (Worcester Art Museum 1961) Nr. 10 mit älterer Lit. Jetzt HIESINGER, AJA. 79, 1975, 120ff. mit Anm. 34 Taf. 25 (Abb. 47 für mich angefertigt).

Gegenstück (Abb. 20) steht in seiner wesentlich auf die expressive Wirkung hin angelegten Großflächigkeit zwischen ihnen. Nun erreicht allerdings die unter Caligula[99] einsetzende Auflösung des so kompakten Gefüges augusteisch-klassizistischer Plastik unter Claudius und in der Frühzeit Neros ihren Höhepunkt, um unter den Flaviern einer allmählichen Verdichtung zu weichen. Die so pastellhaft gemalten Mumienbildnisse der 'Aline' und ihrer Kinder, die man mit PARLASCA eher in die Regierung des Claudius als die des Augustus oder Tiberius datieren möchte, bezeugen jedenfalls, daß auch gute Künstler des Fayum mit den Stilströmungen der großen Welt Schritt hielten[100]. Als Zeichen eines beginnenden neuen Klassizismus kann man den erstaunlichen Unterschied zwischen den Skulpturen der Abbildungen 19 und unseren Neroköpfen aber nicht erklären. Die überlebensgroßen Dimensionen mögen die undurchlässig verschalte und kantig gefügte Konstruktion beim zuerst besprochenen Nero mitbedingt haben; gewiß ist dieser eine geringere künstlerische Leistung als der Claudius, doch auch das ungleiche Können der Bildhauer reicht nicht aus, die wesensmäßigen Differenzen zu begründen; wir wollen uns hier mit der Feststellung begnügen, daß wir offenbar Manifestationen verschiedener Stilrichtungen und Werkstatttraditionen vor uns haben.

Der Kopf des Claudius in Alexandria und derjenige Neros in Columbia markieren innerhalb eines kurzen Zeitraumes zwei extreme Möglichkeiten. Ein wie buntes Spektrum von Gestaltungsweisen zwischen ihnen lag, veranschaulichen das kaiserliche Marmorgesicht in Bern und alle bisher schon betrachteten wie die noch anzuschließenden Monumente. Und doch stellt diese Vielfalt nicht einfach ein Spiegelbild des Völkergemisches im Bereich der Welthafenstadt Alexandria dar, sondern es gibt — außerhalb des Technischen — etwas Eigenes, was in den meisten Fällen erlaubt, auch in der 'Diaspora' ägyptisch-römische Skulpturen als solche zu erkennen, andererseits aber auch, Importiertes auszuscheiden, wie es bei den drei Kopenhagener Büsten aus Arsinoë vorgeschlagen wurde. Bei allen anderen Herrscherbildnissen, denen wir bisher begegnet sind, hat es sich irgendwie mitgeteilt, mit der einen Ausnahme des Tiberius in Toronto (Abb. 18) vielleicht. Wir wollen nicht versuchen, an Hand einiger Porträts dieses Eigene zu definieren, sehen aber schon jetzt, daß es sich am leichtesten fassen läßt in unserer Reihe Alexander Stuttgart (Abb. 1) — Augustus Cranbrook (Abb. 12) — Claudius Alexandria (Abb. 19) und Agrippina minor (Abb. 21). Die Wurzeln der so sinnlich empfundenen Körperlichkeit dieser Werke gründen im Griechischen, gleich wie das Ideal des Herrscherbildes, von dem mancher Überrest noch kündet. Die Meister dieser Werkfolge setzen späthellenistische Überlieferung fort, der Bildhauer, der den Nerokopf (Abb. 22) gemeißelt hat, machte seine Lehre vielleicht in einem Atelier, in dem auch

---

[99] H. JUCKER, Caligula, Arts in Virginia 13, Nr. 2, 1973, 16ff.

[100] K. PARLASCA, Mumienporträts und verwandte Denkmäler (Wiesbaden 1966) 94ff. Taf. 8,1.11,1. P. nimmt das 10. Jahr der Regierung des Tiberius an, dazu H. JUCKER, MusHelv. 26, 1969, 124. Die Frisuren gehören der Mode unter Messalina und Agrippina Minor an. GRIMM, Mumienmasken, 52: Aline wäre die Tochter, gestorben 5/6 n. Chr.

Granit und Basalt bearbeitet wurde. Die naheliegende Vermutung, daß die malerischen Tendenzen vor allem in den Werkstätten Alexandrias gepflegt wurden, scheint eine überschlagsmäßige Statistik zu erhärten[101]. Der kolossale Kopf Ptolemaios' X. und IX. in Boston, der in Memphis zutage gekommen sein soll, steht dieser Richtung nahe, trägt aber doch kräftigere Akzente als das Marmorköpfchen des gleichen Mannes aus Athribis (70 km nördlich von Memphis)[102]; es zeigt eine kühlere, klassizistische Glätte. Weit spröder und kantiger, eher unserem Nerokoloß vergleichbar, sind die Reliefs der alexandrinischen Girlandensarkophage, von denen einige noch der zweiten Hälfte des 1. Jh. n. Chr. angehören dürften[103]. Die Sarkophagwerkstätten haben sicherlich mehr einheimische Kräfte beschäftigt als die Unternehmer, die sich auf Bildnisse und Idealplastik spezialisierten.

II. Von den Flaviern bis Hadrian

1. Vespasian

Der Aufstand Vespasians ging von Ägypten aus. Hier sicherte sich der zum Imperator Proklamierte die materielle Grundlage für seine militärischen Erfolge. Schon vor der Anerkennung durch den Senat behandelten ihn die Ägypter als ihren König[104]. Als Zeugnis des besonderen, persönlichen und religiös unterbauten Verhältnisses, das den Begründer der flavischen Dynastie mit Ägypten verband, darf der Rest eines kleinen Sphinxes in Kairo gelten (Abb. 24a—b)[105]. WEGNER hat die früher von mir vorgeschlagene Deutung als Vespasiansbildnis zurückgewiesen, weil er Forderungen von Genauigkeit und Modelltreue an das bescheidene Kalksteinbildchen glaubte stellen zu müssen, denen es nach Gattung und Zweckbestimmung aber nicht in dem Maße gerecht zu werden braucht wie etwa eine rundplastische Statue in griechisch-römischem Typus. Der Kopf des Sphinxes, dem niemand Porträtcharakter absprechen wird, kann ja nur einen Pharao darstellen; von den ersten Ptolemäern bis ans Ende der heidnischen Antike gibt es aber keinen Herrscher über Ägypten außer Vespasian, der auch nur eine entfernte physiognomische Ähnlichkeit aufzuweisen hätte. Der Kopf wird zu tief, das Gesicht als zu schmal für Vespasian erklärt; allein, die Tiefe des Hinterhauptes läßt sich unter der Haube nicht genau abschätzen und das Cancelleriarelief (Abb. 26) gibt ihm einen erheblich längeren Schädel. Das Kriterium ferner, die Brauen seien zu hoch geschwungen und die Augen zu weit geöffnet, berücksichtigt die Tatsache nicht, daß wir nur die Löcher für verlorene farbige Einlagen sehen. Doch auch die übrige Oberfläche ist im gegenwärtigen Zustand nur die Unterlage für eine fein bemalte Stuckschicht, von der sich an geschützten Stellen einige Reste erhalten haben. Mit diesem bunten Gewand verhüllte der Vespasian-Sphinx auch den Zwiespalt seines so heterogenen Wesens besser als er es heute vermag.

---

[101] A. ADRIANI, Repertorio d'Arte dell'Egitto Greco-Romano I (Palermo 1961) Nr. 42.54.57. II Nr. 75.77.85? 102.105.126—128.152? 174.182.195? 225—227, dagegen kommen unter den ihrer weichen Formbehandlung wegen auffallenden Stücken nur Nr. 76 und vielleicht 85 aus Kairo. Davon unterscheidet sich unter Alexandrinischem besonders I 55. Vgl. auch A. ADRIANI, Testimonianze e Monumenti di Scultura Alessandrina (Roma 1948) 24ff. Vgl. dazu L. CASTIGLIONE, Kunst und Gesellschaft im römischen Ägypten, Acta Antiqua 15, 1967, 107ff. 114 mit Anm. 36.116f.

[102] PARLASCA, JdI. 82, 1967, 188f. Abb. 14.16.

[103] ADRIANI, Repertorio I, a. O. 20 Taf. 1ff.: 2. Hälfte 1. Jh. bis Anfang 3. Jh. n. Chr.

[104] Tac. hist. 2,79,1. PH. DERCHAIN, La Visite de Vespasien au Sérapéum d'Alexandrie, ChrEg. 28, 1953, 261ff. S. MORENZ, Vespasian, Heiland der Kranken. Persönliche Frömmigkeit im antiken Herrscherkult, Würzburger Jb. 4, 1949/50, 370ff.

[105] Ägypt. Museum R 24.36 500. H. etwa 15 cm. Aufnahmen des Museums, mit freundlicher Erlaubnis von V. A. GHIRGIS und A. KHECHAB. JUCKER, JbBHM. 41/42, 1961/62, 312ff. Abb. 33f. WEGNER, Flavier, 74. PARLASCA, Mumienporträts, 104 Anm. 82. Z. KISS, MDIK 31, 1975, 299 Anm. 45: Die frappante Ähnlichkeit sei zufällig! Zustimmend B. V. BOTHMER mündlich sowie W. HORNBOSTEL, Sarapis (Leiden 1973) 372 mit Anm. 1, und G. GRIMM, Ein neues Bildnis Vespasians aus Ägypten, Festschr. G. Kleiner (Tübingen 1976) 102 Taf. 22. Zum Domitiansphinx in Benevent MÜLLER a. O. (oben Anm. 32) 50f. Nr. 263 Taf. 20,3.

Seiner überdurchschnittlichen künstlerischen Bedeutung wegen müssen wir hier auf den natürliche Größe etwas überschreitenden Kopf des ersten Flavierkaisers in Alexandria zurückkommen (Abb. 25a—d)[106]. GRAINDOR hatte ihn ohne nähere Begründung als Vespasian eingeführt[107]. Vor einigen Jahren versuchte ich diese Benennung zu bestätigen, die Abweichungen von den geläufigen römischen Fassungen und seinen so ausgeprägten eigenen Charakter zu erklären[108], stieß aber auch damit bei M. WEGNER auf kategorische Ablehnung, so daß ich zunächst geneigt war, den Argumenten des Vespasian-Fachmanns nachzugeben und den Gedanken an Galba wieder aufzunehmen, den ich vor dem Original schon erwogen hatte[109]. Die neuen Vergleichsmöglichkeiten, die uns die G. GRIMM verdankten horizontalen Face- und Profil-Aufnahmen und die mittlerweile erschienene Vespasian-Ikonographie WEGNERS verschafften, aber auch die weitere Beschäftigung mit dem Porträt Galbas haben jedoch den zweiten Vorschlag als unhaltbar und den ersten als richtig erwiesen. Inzwischen ist die Deutung auf Vespasian auch von andern unterstützt worden[110].

---

[106] Alexandria, Museum, Inv. 25029. H. 36 cm, erworben bei Abe Mayor, Kairo, 1937. Diese Angaben und vor allem die Neuaufnahmen durch den Photographen des DAI Kairo, D. JOHANNES, verdanke ich G. GRIMM. Rückseitenaufnahme A. ADRIANIS, Annuaire du Musée Greco-Romain 3, 1940—50 (Alexandria 1952) Taf. 2,2 Mitte vor der Porphyrstatue. RIAD, Alexandria, 156: Vespasian.

[107] GRAINDOR, Bustes, 47f. Nr. 7 Taf. 7.

[108] JUCKER, JbBHM. 41/42, 1961/62, 304.314f. Abb. 37f.

[109] WEGNER, zunächst brieflich, dann Flavier, 72. (Hier ist zu berichtigen, daß sich der für Algier verzeichnete Vespasian in Hippo befindet. Zunächst lag er im Freien, wurde dann gestohlen, an der Grenze abgefangen und ist jetzt im Ortsmuseum ausgestellt.) JUCKER, JbBHM. 43/44, 1963/64, 291.

[110] M. GJÖDESEN brieflich. PARLASCA, Mumienporträts, 100 Anm. 62. GUERRINI, Oriens Antiquus 6, 1967, 138. v. HEINTZE, Galba, RM. 75, 1968, 129 mit Anm. 11 und DIES., Gymnasium 76, 1969, 371f. GRIMM JdI. 85, 1970, 165 mit Anm. 21. G. GRIMM, in: Festschrift G. Kleiner (Tübingen 1976) 102 Taf. 20,1.

Aus der ausführlichen Begründung der abweichenden Beurteilung durch Wegner seien einige Punkte herausgegriffen: „Die Stirn zeigt vier Furchen statt der üblichen drei“; doch auch der von mir früher verglichene Kopf im Thermenmuseum, den Wegner wohl richtig für postum erklärt[111], hat vier Falten. „Die Stirn ist nicht steil und hoch genug“, wie aufeinandergelegte Pausen zeigen, ist sie sogar etwas steiler und proportional nicht niedriger als beim soeben genannten Porträt in Rom. Dagegen sind die Wülste über den Brauenbögen tatsächlich weniger kräftig ausgebildet, als bei diesem, aber nicht flacher als bei anderen Vespasianköpfen[112]. Wenn die „Lidspalten zu weit geöffnet“ sind und sich der Blick pathetisch nach oben zu wenden scheint, so gehört beides zu der früher beschriebenen Idealisierung; allein, im Vergleich mit dem Augustus-Koloß Abbildung 11 sind beide Mittel in sehr zurückhaltendem Maße angewandt. Die Augen des Kopfes auf dem Cancellaria-Relief (Abb. 26)[113] mögen um ein geringes schmaler sein. Die Horizontalaufnahme Abbildung 25c läßt den „Aufblick“ verschwinden, der aber in unserer Aufnahme in bezug auf die tiefere Augenhöhe des Betrachters richtiger wiedergegeben sein dürfte. Der Kopf war auch, wie der Winkel zwischen Hals und Kinn anzeigt, leicht erhoben. Damit hängt es aber einerseits wieder zusammen, wenn Wegner den „Abstand zwischen Kinnspitze und Halswinkel“ als „zu groß“ empfindet; anderseits sind alle Züge straffer als bei den westlichen Vespasiansköpfen, die Wegner — neben der einen Ausnahme eines unveröffentlichten Exemplars in Thessaloniki[114] — allein anerkennt. „Die Unterlippe ist zu voll, die Mundspalte hat eine gänzlich andere Linienführung und die Mundwinkel sind hart geschnitten, während die besten Bildnisse Vespasians hier ein kleines Fältchen zeigen.“ Das Fältchen ist da (Abb. 25a), aber wieder weniger schlaff als sonst, und die Lippenformen entsprechen beim Kopf im Thermenmuseum und dem des spätflavischen Reliefs (Abb. 26) so weitgehend, daß mit dadurch die Identität bestätigt und darüber hinaus die Annahme empfohlen wird, daß allen drei ein gemeinsamer Archetypus zugrunde liege. Dies und die schon sehr bestimmte Akzentuierung der Formen[115] wird man dahin auslegen dürfen, daß auch dieses imposante Vespasiansporträt postum entstanden ist. Wenn wir nach Maßgabe der stadtrömischen Entwicklung urteilen, werden wir an die letzten Jahre

---

[111] Flavier 11. 79 Taf. 4. Calza a. O. (oben Anm. 70) Nr. 62 Taf. 36: „*prima età flavia*“. Den gleichen Typus gibt mit aller nach Gattung und Größe möglichen Genauigkeit trotz Wegners (Flavier, 73) Ablehnung, das Reliefköpfchen in Brooklyn wieder. Dazu H. Jucker, Die Prinzen auf dem Augustus-Relief in Ravenna, in: Mél. P. Collart (Lausanne, 1976) 250f. Abb. 13.

[112] Flavier, Taf. 2a. 7c. 8a. usw.

[113] Vatikan, Museo Gregoriano Profano. Für Photos und Abbildungserlaubnis danke ich G. Daltrop. F. Magi, I Rilievi Flavi della Cancelleria (Roma 1946) 57ff. Taf. 1 B 24. Wegner, Flavier, 80 Taf. 5. A. M. McCann, A Re-Dating of the Reliefs from the Palazzo della Cancelleria, RM. 79, 1972, 249ff. Taf. 112f.

[114] Flavier, 82.

[115] Vgl. Jucker, JbBHM. 41/42, 1961/62, 314.

Domitians oder — mit WEGNER — schon an die Zeit Traians denken[116]. Aus dem Begriff des traianischen Klassizismus läßt sich aber keine erschöpfende Erklärung der so irritierenden Deutung ableiten, die der Dargestellte in diesem Porträt erfahren hat. Dessen Idealität ist weit entfernt von den trockenen, sachlichen 'Abbildern' des Kaisers Traian selbst. Dem spätgriechisch-alexandrinischen Künstler ist es gelungen, Vespasian, der doch Alexander denkbar wenig ähnlich sah, alexanderhafte Schönheit zu verleihen.

Kürzlich konnte ich dank der Hilfsbereitschaft D. HAYNES' und BRIAN COOKS das neu geordnete Porträtmagazin des Britischen Museums besichtigen. Unter der Schar dort abgestellter Köpfe meldete sich durch seine Lebendigkeit und Frische, ja eine fast agressive Intensität des Ausdrucks sogleich einer zum Worte, den ich hier glaube anschließen zu können (Abb. 28a—b). SMITH hat ihn vor bald 70 Jahren zum letztenmal folgendermaßen beschrieben: *"Portrait head of a beardless old Roman. The brows are contracted and wrinkled, and the left corner of the mouth is strongly drawn down. There is no back of the head, which is irregularly worked, and deep groovers are cut at the place of the ears. The head may have worn a helmet. There are traces of colour in the eyes. — Alexandria. Parian marble. Height, 8 inches* (d. h. natürliche Größe). *Bought, 1872"*[117]. Diese eher geringschätzige Beurteilung, das Fehlen eines Namens — auf dem Sockel steht *"Portrait, unidentified"* — und der offenbar als unansehnlich erachtete Erhaltungszustand mögen die Verbannung des Werkes in Depot und Vergessenheit bewirkt haben. Die gerügte Asymmetrie ist aber unbedeutend und wohl aus einer leichten Linkswendung des Kopfes zu erklären, und dieser trug natürlich keinen Helm, sondern war nach ägyptischer Art mit Stuck vervollständigt, während die Ohren aus besonderen Marmorteilen gehauen und in die nun leeren Vertiefungen eingedübelt waren. Ein Stiftloch in der Mitte der etwas glatteren Mittelbahn der sonst roh hergerichteten Oberseite des Schädelsektors und vielleicht auch die über dem Nacken vorstehende Bosse mögen der Fixierung der aufmodellierten Masse gedient haben. Die von SMITH erwähnten Polychromie-Reste bestehen heute in deutlich erkennbaren Wimpern auf dem linken Oberlid und den 'Schatten', welche die einstige farbige Abdeckung von Iris und Pupille auf der Oberfläche hinterlassen hat.

Wenn auch die Herkunftsangabe zunächst nur den Erwerbungsort bezeichnet, so sichert allein schon die Art der Stückung den ägyptischen Ursprung. Der inselgriechische Marmor und die Erhaltung der Bemalungsspuren sind weitere äußere Indizien dafür. Die den inneren Formenzusammenhang aufspürende Modellierung und die Herausarbeitung des Ethos durch die Konzentration auf den Blick wirken so bestimmend, daß man bei flüchtiger Betrachtung versucht sein könnte, an ein Ptolemäerporträt zu denken[118]. Macht man sich mit dem Kopf näher vertraut, so wird man bald einsehen, daß SMITH recht hatte, und durch das Besondere das Allgemeine der flavischen, genauer: der neronisch-frühflavischen Stilstufe erkennen. Sie ist, wie wir gesehen haben, beim kolossalen Vespasian in Alexandria so weit überwunden, daß die Schärfe und Härte der Züge die Identifizierung behinderten.

---

[116] Flavier, 72: „Ins beginnende 2. Jh. n. Chr. ist dieser Kopf eines Unbekannten eher zu datieren als in flavische Zeit."

[117] A. H. SMITH, A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum, III (London 1904) 182 Nr. 1972. Für Aufnahmen und Abbildungserlaubnis habe ich D. HAYNES und B. F. COOK zu danken. *Courtesy Trustees of the British Museum.*

Dieser Unterschied des Stils, der, wie beim Nero in Columbia (Abb. 22), nur zum Teil auf einen solchen des Formats zurückgeführt werden kann, erschwert es nun, sich davon zu überzeugen, daß die beiden Bildnisse die gleiche Person wiedergeben, auch wenn den meisten Betrachtern die Maske als Flavierphysiognomie vertraut vorkommen wird. Die Ähnlichkeit des Schädelbaus, vor allem der Profile, aber auch aller entscheidenden Merkmale der beiden Köpfe ist so stark, daß ich sie nur aus der Identität der Dargestellten verstehen kann. Gewiß, die Londoner Fassung zeigt den Kaiser etwas fülliger und jünger, aber SMITH bezeichnet ihn mit Recht als alten Römer. Domitian, an den man vielleicht noch denken könnte, scheidet schon darum aus. Vespasian dagegen kam mit 60 Jahren zur Macht und starb mit 70. Der Kopf mit *corona civica* aus Minturnae, den WEGNER an den Anfang der Vespasian-Ikonographie stellt[119], zeigt den Kaiser mit tiefer eingegrabenen Falten und läßt ihn unzweifelhaft älter erscheinen als unser Fragment aus Alexandria.

Wie beim Koloß (Abb. 25) und anderen uns hier beschäftigenden offiziellen Bildnissen beraubt uns das Fehlen des Haares wieder der Möglichkeit, die lockenvergleichende Methode anzuwenden. Der obere Stirnrand verläuft in einem regelmäßigen Bogen (Abb. 28a), dem sich auch die Enden der Strähnen bei dem Londoner Kopf 1890 annähern[120], besser allerdings ein Kranz, wie ihn derjenige aus Minturnae trägt und wie er für ein 'Akklamationsporträt' durchaus angemessen wäre. Die Bosse im Nacken, die Haar aus Stuck kaum verdeckt und jedenfalls nicht nötig hätte, würde bei Annahme eines Kranzes technisch eher verständlich, ebenso die leistenartige Erhebung über dem fehlenden linken Ohr. Es ist zuzugeben, daß die Stirn etwas steiler aufsteigt als bei Abbildung 26 und anderen Versionen, aber die Aussage ist in diesem Detail der Schädelform auch unter den allgemein anerkannten Vespasiansporträts nicht einhellig[121]. Doch die Zornesfalten steigen wie beim Koloß Abbildung 25 vom Ansatz der genau so geschwungenen Brauenbögen bis zur ersten der Querfalten empor, von denen indessen nicht vier, sondern nur drei und diese nicht so schematisch und parallel durchlaufend angegeben sind. Andererseits fehlt die Falte, die das schon vorhandene Doppelkinn abtrennt, desgleichen die 'Zange', die sonst den Mund von oben her umspannt.

---

[118] Vgl. z. B. RICHTER, Portraits, Bd. 3 Abb. 1773ff. M. BIEBER, The Sculpture of the Hellenistic Age² (New York 1961) Abb. 302f. 307. 309.

[119] Flavier, 12f. Taf. 1.

[120] Flavier, 10 Taf. 2.

[121] Z. B. Flavier, Taf. 2.5. bes. 8.

Von einem aus Alexandria nach Rom vorausgesandten ersten Modell möchte WEGNER jenes bekränzte Porträt aus Minturnae ableiten. Dagegen muß gesagt werden, daß auch nicht ein Hauch griechischer Gestaltungsweise in dem durch und durch stadtrömischen Greisenkopf zu spüren ist. Anerkennt man die vorgeschlagene Benennung des Londoner Kopfes, so ergibt sich gemäß WEGNERS Regel von der zunehmenden Greisenhaftigkeit der Vespasiansporträts, daß das hier zu untersuchende Exemplar an den Beginn gehört und direkt von der ersten Fassung abhängen muß. Notwendigerweise muß diese in Alexandria geschaffen worden sein, wo Vespasian am 1. Juli 69 von der Truppe als Imperator akklamiert wurde. Da die Anerkennung durch den Senat bis zum Dezember auf sich warten ließ, ist eine Übersendung dieses ersten Typs nach Rom und dessen Verbreitung im Westen nicht zu erwarten.

Die griechische Persönlichkeitsdeutung im Bild schloß je und je die Tendenz zur verschönernden Verjugendlichung in sich. Dagegen ist es gerade die fast gewaltsame Zurückdrängung jeglicher Art äußerlicher Idealisierung bei der stadtrömischen Konzeption des Vespasianporträts, die den deutlichen und gewiß gewollten Bruch mit der klassizistischen iulisch-claudischen Tradition der Herrscherdarstellung ausmacht. Die Wende zu neuem 'bürgerlichem' Realismus des Herrscherbildnisses läßt sich schon aus Galbas Münzprägungen ablesen, die einander in so erstaunlich rascher Folge ablösen und doch von so vorzüglicher Qualität sind[122]. Die greisenhafte Häßlichkeit manches Vespasiankopfes reicht bis zu karikaturhafter Übertreibung. Es verdient Beachtung, daß der erwähnte Kopf in London 1890, dessen „verhältnismäßig feste Gesichtsformen, energischen Züge und vollen Stirnhaare" WEGNER hervorhebt, nicht aus Italien, sondern aus Karthago stammt. Dem alexandrinischen Meister, der das erste Imperatorbild *al vivo* zu entwerfen hatte, kam es darauf an, den neuen Kriegsherrn und Lenker der Geschicke in der Fülle seiner Lebenskraft vorzustellen, nicht Alterszeichen festzuhalten. Solche mochten wohl den Römern, zumal jenen, die auf eine republikanische Erneuerung hofften, Würde und Reife des Urteils — den *pater patriae* verheißen. Diesem Konzept entspricht das Bildnis besser, das GRIMM soeben im Magazin des Museums von Kairo entdeckt hat[123].

2. Titus

Trotz der Zerstörung verrät auch der lebensgroße rundliche Marmorkopf in Alexandria (Abb. 29a—b)[124] das flavische Blut des Porträtierten.

---

[122] H. JUCKER, Ein Aureus und der Kopf des Kaisers Galba, JbBHM. 43/44, 1963/64, 261ff.

[123] GRIMM—JOHANNES, Kunst, Nr. 21. G. GRIMM, in: Festschrift G. Kleiner, 103ff. Taf. 20,2. 21.

[124] Alexandria, Magazin, Inv. 26958. H. 30 cm. Unregelmäßiger, feinkörniger Marmor. Aufnahmen des Verf. und Publikation mit freundlicher Erlaubnis H. RIADS, die er mir auch für die jetzt von BONACASA, Due note I (oben Anm. 2) veröffentlichte Büste mit Ornament-

Vielleicht darf man auch die leicht himmelwärts, nach oben rechts gerichtete Haltung als ein typologisches Indiz für ein Herrscherbild ansprechen. Von Diadochen-Pathos regt sich freilich nichts in den Gesichtszügen. Es ist eher die 'neue Sachlichkeit', die mit Vespasians Regiment im Hofstil Einzug hielt und sich auffallenderweise gerade dem Sphinxkopf (Abb. 24) besonders energisch mitgeteilt hatte. Das war nicht selbstverständlich; denn jedenfalls von Domitian entstanden in Kleinasien wieder höchst effektvolle Bilder[125]. An ikonographischen Schlüsselpunkten, welche die Waage der Entscheidung zwischen den beiden Söhnen des Dynastiegründers zugunsten des Titus, des 'Lieblings des Volkes', sinken lassen, seien hervorgehoben: Der Verlauf der über der Stirn nach vorn ausbuchtenden Haargrenze, die so, mit dem kleinen Lockenzwickel vor dem rechten Stirnwinkel bei der Titusstatue aus Herculaneum und dem Kopf in der Sala dei Busti im Vatikan wiederkehrt[126], genauer aber noch bei dem von WEGNER nur zögernd Titus benannten Kopf in London[127] und dessen Variante im Kestnermuseum, die DALTROP lediglich als Domitian ablehnt, WEGNER aber als Titus nicht aufgenommen hat[128]. Als Replik unseres Exemplares darf indessen nur ein wiederum mit Vorbehalten als Domitian bezeichneter, durch Überarbeitung und Restaurierung verunstalteter Imperator in Venedig gelten (Abb. 27)[129]. Als Kaiser erweist ihn der Lorbeerkranz mit Sicherheit, als flavisch hatte ihn schon ARNDT erkannt. Während die vorher erwähnten und andere Bildnisse dem Titus krauses Haar geben, rahmen hier und beim Kopf in Alexandria nur leicht gebogene kurze Locken seine Stirn, ähnlich aber auch beim Koloß in Triest[130], dessen breiter Bau für Titus entscheidet und damit wiederum die Identifizierung des Paares London—Hannover und Alexandria–Venedig bestätigt. Postume, spätdomitianische Entstehung halte ich beim Kopf in Venedig nicht für ausgeschlossen, aber die Härte und Leblosigkeit der Modellierung rührten wohl weitgehend von der Überarbeitung her, die im Untergesicht ziemlich tief gegangen ist. Die Haare des neuen

---

index (vgl. H. JUCKER, Bildnisbüste einer Vestalin, RM. 68, 1961, 93ff.) gegeben hatte. Meine Mitteilung bei WEGNER a. O. 85.

[125] Zum Koloß aus Ephesos, oben S. (17) und Anm. 52. Zu dem bedeutenden unveröffentlichten Gesichtsfragment einer überlebensgroßen Domitianstatue im Museum von Istanbul oben Anm. 90. Weniger bedeutend: K. T. ERIM, A Portrait Statue of Domitian from Aphrodisias, OpRom. 9, 1973, 135ff.

[126] WEGNER, Flavier, 19f. Taf. 10. 16d.

[127] WEGNER, Flavier, 27. 88 Taf. 18a—b. Die Zweifel scheinen mir nicht berechtigt. Entscheidend ist auch hier die Frisur. Der erwähnte Lockenzwickel z. B. ist wieder vorhanden, bei Domitian (WEGNER, Taf. 25a—b) nicht.

[128] Inv.Nr. I 29, Leihgabe des Herzogs von Braunschweig. H. 68 cm mit nicht zugehöriger Büste. Für ein Photo danke ich M. SCHLÜTER. Ergänzt und überarbeitet. DALTROP, Flavier, 100. Unerkannt scheint der aus Aphrodisias verschwundene Tituskopf zu sein. K. T. ERIM, De Aphrodisiade, AJA. 71, 1967, 237 Taf. 69,4.

[129] Museo Archeologico, Inv. 252 aus Sammlung Grimani. H. Kinn—Scheitel 26 cm. Frau B. FORLATTI-TAMARO hat für mich 1963 freundlicherweise Neuaufnahmen machen lassen, von denen die hier reproduzierte noch unveröffentlicht ist. TRAVERSARI a. O. (oben Anm. 13) Nr. 52: Busto di Domiziano (?).

[130] WEGNER, Flavier, 96 Taf. 19c. d. Beschädigter Tituskopf: Antikenmesse 1969, Bern.

Titusporträts in Alexandria schließen sich wohl dichter zusammen als die andern, aber verläßliche Zeichen lokalen Ursprungs lassen sich nicht fassen. Auch die derben Bohrungen hinter den Ohren möchte ich nicht dafür in Anspruch nehmen, weil mir Ähnliches überhaupt nicht bekannt ist. Sie sind wohl nicht einfach zu tief gedrungene Spuren eines ersten Arbeitsvorganges, sondern vielleicht Reparaturhilfen. In der intendierten Hauptansicht blieben sie verborgen. Denn daß die Statue, zu welcher der Kopf gehörte, nicht frei stand, verrät die flüchtige Behandlung des Hinterhauptes. Überhaupt ist die Skulptur eine eher blasse, unbedeutende Leistung; an diesem Eindruck ist nicht nur der schlechte Erhaltungszustand schuld. Vielleicht spricht gerade dieser Umstand eher gegen Import. Trotz der feinen Körnung scheint der Stein nicht italisch zu sein. Der Beitrag, den dieser Zuwachs für unsere Kenntnis bedeutet, besteht also vor allem in der Bestätigung der Beobachtung, daß sich stadtrömische Typen und Stilströmungen rasch auch nach Ägypten ausbreiteten. Mehr Spielraum als die beiden Regierungsjahre von Ende Juni '79 bis Mitte September 81 bleibt auch für die Entstehung dieses Bildnisses wohl nicht.

3. Nerva

Die Reihe der Kaiserbilder, die mehr der altägyptischen Überlieferung verpflichtet sind, wird an dieser Stelle fortgesetzt durch die Nervastatue im Britischen Museum[131]. Sie wurde zwar in Kyrene gefunden, nimmt aber so entschieden die kräftig akzentuierende spätägyptische Steinmetzmanier auf und prägt sogar die geraden Haarsträhnen des Römers zu kurzen 'afrikanischen' Ringellöckchen um, daß man versucht sein könnte, den Kopf in die Nähe des vorzüglichen 'Black Head' in Brooklyn einzuordnen[132], wären nicht Insigne und physiognomische Indizien, die für ein Nervabildnis sprechen. Wenn die Statue nicht aus dem nahen Ägypten importiert ist, wird man sie unbedenklich einem von dort herbeigerufenen Meister zuschreiben dürfen[133].

---

[131] E. ROSENBAUM, Cyrenaican Portrait Sculpture (Oxford 1960) Nr. 23. Taf. 19.26. WEGNER, Flavier, 45.110 Taf. 39c—d. Ein von WEGNER nicht berücksichtigter sicherer, wenn auch stark überarbeiteter Nervakopf im Museo Capitolino (jetzt angeblich im Rom-Museum im Palazzo Braschi, wo ich ihn nicht finden konnte): H. STUART JONES, A Catalogue of the Sculptures Preserved in the Municial Collection of Rome; The Sculptures of the Museo Capitolino (Oxford 1912) 190, 12 Taf. 48. Auch der verworfene restaurierte Kolossalkopf in Holkham Hall, WEGNER 109, stellte Nerva dar. Die Identität wird in vielen Details faßbar. Ferner N. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, Ein verkannter Nerva, AA. 1972, 275f. Die Panzerstatue aus Veleia trägt — trotz dem Widerspruch WEGNERS, Flavier, 111 — einen zweifelsfrei identifizierbaren, auf Nerva umgearbeiteten Kopf. Dazu jetzt JUCKER, JdI. 92, 1977, 212f. Auch die Nerva-Statue in Kopenhagen stellte ursprünglich Domitian dar, POULSEN, Portraits II, Nr. 31. Den sog. Nerva oder Galba in der Rotonda des Vatikans (WEGNER, 114) schuf erst Cavaceppi aus einem Ptolemäer (?). Ein stadtrömischer Neufund: U. HAUSMANN, Römerbildnisse (Stuttgart 1975) Nr. 10 Abb. 29f.

[132] BOTHMER, Egypt. Sculpt., Nr. 132 Abb. 329—331: Um 80—50 v. Chr. INGHOLT, JARC. 2, 1963, Taf. 36. J. CHARBONNEAUX, Prêtres Égyptiens, in: Mélanges A. Piganiol I (Paris 1966) 418 Abb. 12. Vgl. auch GRAINDOR, Bustes, Taf. 67a.

4. Traian

Für die Beurteilung des Bruchstücks eines unveröffentlichten Kopfes des Traian aus großkristallinem Marmor in Alexandria (Inv. 20913) mußten wir uns mit einer unzureichenden Face-Ansicht begnügen, die G. Grimm aus einem Museumsnegativ hat herausvergrößern lassen. Ihm verdanke ich auch die Nachricht von der Existenz dieses einzigen Traian-Porträts, das aus Ägypten erhalten ist. Erst für die Korrekturen erreicht uns mich Neuaufnahme Abb. 30. Die erhaltene Höhe von 22 cm ergibt natürliche Größe für das Ganze, von dem sich nicht mehr sagen läßt, ob es Büste oder Statue war. Der Herkunftsvermerk nennt nur die Sammlung Mazarita, die allerdings auf einen ägyptischen Fundort schließen läßt. Damit steht die Formensprache in Einklang. Die unbeschädigten Partien des Gesichts verraten eine subtile, empfindsame Plastik. Den Unterlidern fehlen die scharfen Ränder aller Traianbildnisse, und vor allem schließen sich die Haarsträhnen so dicht zusammen wie nur noch bei einer im Kunsthandel aufgenommenen Replik des gleichen 'ersten Bildnisses'. Mir scheint sich auch in dieser Arbeit, deren künstlerische Vorzüge Gross durchaus zu Recht rühmt, „in der weichen, stofflichen, nachgiebigen Behandlung" eher die Hand eines griechischen oder doch östlichen Meisters als in einer stadtrömischen Werkstatt fortwirkendes flavisches Erbe zu verraten[134]. Selbst der kolossale Vespasian Abbildung 25 wirkt traianischer als dieser Traian.

5. Domitia

Von anderer Art wiederum ist der flavische Frauenkopf aus der Nekropole von Kôm esch-Schukâfa (Abb. 31a—c)[135]. Mit verständlicher Begeisterung räumt ihm Graindor *«une place d'honneur»* in seiner Auswahl römischer Porträts aus Ägypten ein. Die Ähnlichkeit des vornehmen, etwas leeren Gesichts mit den Damen des flavischen Hauses, in dessen Regierungszeit die Mode weist, hat HAUSMANN präzisiert und gezeigt, daß die Hakennase nur die Möglichkeit einer Identifizierung mit Domitia, der Gattin Domitians, offen läßt[136]. Wie schon dem Ausgräber THEODOR SCHREIBER schien ihm die Tatsache, daß der Kopf in einer Katakombe gefunden wurde, gegen eine Angehörige des römischen Hofes zu sprechen. Wenn Verschleppung ausgeschlossen werden kann, wie versichert wird, fragt man sich freilich, wo die zugehörige Statue oder doch Hände und Füße, die gewiß aus Marmor bestanden, geblieben sind. Indessen ergibt sich aus der Zugehörigkeit des Kopfes zum ursprünglichen Bestand des reichen Grabes kein zwingender Schluß auf den Kreis der Dargestellten. Im gleichen Band der Reihe 'Das römische Herrscherbild' wird in dem Fragment eines jugendlichen Kopfes unbedenklich — und mit Recht — Domitian erkannt, obwohl es im Grabe der Iulia Procula auf der Isola Sacra lag[137]. Ein persönliches Pietätsverhältnis oder der Glaube an irgendeine magische Kraft eines solchen Porträts aus der *domus divina* mag sie — zumal in Ägypten — zum Totenteil haben werden lassen. Eine Untersuchung dieser Fragen dürfte sich lohnen. Für den hohen Rang der Dargestellten spricht, ohne ihn zu erweisen, daß gewiß aus Stuck gefertigte Diadem, das aus der flachen Einsatzfuge zu erschließen ist[138].

---

[133] E. Rosenbaum a. O. betont den kyrenäischen Charakter der Nervastatue, doch auch der seiner Haarbearbeitung vergleichbare Herrscherkopf Nr. 11 Taf. 11 muß importiert sein, vgl. O. J. Brendel, AJA. 71, 1967, 407ff. Taf. 119f. Dasselbe gilt für Nr. 10 Taf. 11, einen Kopf der weichen griechisch-alexandrinischen Richtung.

[134] W. H. Gross, Bildnisse Traians (Berlin 1940) 65ff.69.124 Nr. I 4. Taf. 6b.7. Weiteres zum Traian-Porträt im Zusammenhang mit der Vorlage zweier Miniaturköpfchen in Schweizer Besitz.

[135] Museum Alexandria Inv. 3516. H. 38 cm. Großkristalliner weißer Inselmarmor. Face-Aufnahme des Verf., die Profilansichten durch freundliche Vermittlung G. Grimms. Vgl. Th. Schreiber, Exp. Sieglin I, Leipzig 1908, 266f. Taf. 47f. Graindor, Bustes, 108f. Nr. 52, Anm. 417 Lit., Taf. 64. Strocka, JdI. 82, 1967, 131 Nr. 99: Domitia?

Das schmälere Untergesicht läßt sich nur mit dem frühesten rundplastischen Kopf der Domitia aus dem Anfang der Regierung des Gatten in Verbindung bringen[139]. Das hochgesteckte Zopfnest, wie es auf dem roh hergerichteten Hinterhaupt in Stuck ausgeführt gewesen sein muß, trug die Augusta schon früh auf den Münzen, die sie als Mutter des bald nach der Geburt gestorbenen und divinisierten Söhnchens feiern[140]. Mit dieser Mode gibt sie das alexandrinische Tetradrachmon Abbildung 32 von 84/85 n. Chr. und noch die Bronze Abbildung 33 des Jahres 91/92 n. Chr. wieder[141]. Auch hier sind die Zöpfchen hinter dem'Lockenschwamm' spiralig um das Haupt gewunden, nicht gerade nach hinten gezogen. Nur auf Bronzen des phrygischen Kotiaeion (Abb. 34)[142] trägt Domitia das Diadem.

---

[136] HAUSMANN, Flavier, 122. — Mittlerweile erübrigt sich diese Beweisführung, da HAUSMANN, Zu den Bildnissen der Domitia Longina und der Julia Titi, RM. 82, 1975, Taf. 106—108, nun Domitia auch erkannt hat; ebenso GRIMM, Götter. Pharaonen, Nr. 138.

[137] DALTROP, Flavier, 104 Taf. 24a—b. CALZA a. O. (oben Anm. 70) Nr. 64, vgl. Nr. 6. Hippokratesherme aus dem gleichen Grab.

[138] HAUSMANN, Flavier, spricht von einem „Metalldiadem“, doch dafür, so gut wie für Marmorstückung, ist die Rille zu flach und zu ungenau geschnitten. Zum 'Diadem' vgl. H. JUCKER, Auf den Schwingen des Göttervogels, JbBHM. 39/40, 1959/60, 275 mit Anm. 6. K. POLASCHEK, Studien zu einem Frauenkopf im Landesmuseum Trier, TrZ. 35, 1972, 200. Die Frage der Bedeutung dieses 'Diadems' bedürfte einer eingehenden Untersuchung.

[139] HAUSMANN, Flavier, 66.123f. Taf. 53.

[140] BMC. Emp. II 413, 501 Taf. 82,3. HAUSMANN, Flavier, 63.67 Taf. 58a: 83 n. Chr.

[141] Nach Gipsabgüssen des Cabinet des Médailles, Paris (1.196 und 1.194) durch freundliche Vermittlung von J. YVON. G. DATTARI (Monete Imperiali Greche. Numi Augustorum Alexandrini. Catalogo della Collezione G. Dattari[Cairo 1901]) spricht von einem Ährenkranz, der auch auf seiner Abb. nicht zu sehen ist: vielleicht Verwechslung mit dem Lockenaufsatz? VOGT II 18 und DATTARI 629. Taf. 2 (weniger gut erhaltenes Exemplar). VOGT II 23.

Besonders auffallend ist die Kongruenz der Profillinie bei der Pfauenreiterin aus Chalzedon im Britischen Museum (Abb. 36a—b)[143]. Vor einigen Jahren versuchte ich, die bis dahin für diese 'neue Juno' erwogenen Namen auf den der Iulia Titi einzuengen, und HAUSMANN pflichtete mir darin bei. Gerade sein systematisch aufgearbeitetes Material scheint mir nun aber jenem Vorschlag ungünstig zu sein. Die scharf gebogene Nase paßt so wenig wie beim Kopf in Alexandria zum Profil der Iulia, sondern vielmehr zu dem der Domitia. Unter deren Frisuren findet auch der spitzbogige untere Rand des Lockenaufbaus bessere Parallelen[144]. Es wurde weiter oben schon betont, daß das panegyrische Stilniveau, auf dem die höfische Kameekunst liegt, keine Rücksicht auf das für offizielle Staatsdenkmäler gültige *decorum* nahm. Wenn nun auf Kameen schon Claudius und Nero auf dem Vogel Iuppiters erscheinen konnten[145], gab es unter Domitian noch weit weniger Hemmungen gegen eine Verwendung dieses Apotheosemotivs für die noch lebende Augusta. Offiziell wurde die den Gatten um mehr als zwei Jahrzehnte überlebende Domitia zwar nicht konsekriert, aber göttliche Ehren wurden ihr dennoch in reichlichem Maße zuteil, die meisten gewiß noch zu Lebzeiten[146]. Die Forderung, daß die Pfauenreiterin eine Diva sein müsse, war in diesem Falle wohl doch zu rigoros. Sollten die beiden füllhorntragenden Adlerreiter in Paris und Nancy sub specie ihres Genius gesehen werden, so wäre die Iuno der Augusta das weibliche Korrelat dazu[147]. Statius hat freilich keine solche religionstheoretische Rechtfertigung gesucht, als er Domitia als *Romana Iuno* titulierte[148]. Auch das wird eine Lizenz des höfischen Genus seiner Dichtung sein. Es läßt sich hier nicht mehr ausmachen, wie der Chalzedon montiert war. Als freistehende Kleinplastik kann man sich ihn nicht vorstellen, eher als Szepterbekrönung, die in der hofinternen Hierarchie als Insigne verständlich wäre, oder als Geräteschmuck, wo die Gruppe als Pendant den Augustus auf dem Adler verlangt hätte.

---

[142] Paris, Cab. Méd. 870 unpublizierte Variante mit Löwe vor statt unter dem Thron. SNG. Kopenhagen Nat. Mus. Phrygia I (1948) 323. BMC Phrygia, fehlt. HAUSMANN, Flavier, 68 Anm. 9.

[143] H. 80 mm. Brit. Mus. Cat., WALTERS, Gems 3949 Taf. 43. JUCKER, JbBHM. 39/40, 1959/60, 268ff. Taf. 2. HAUSMANN, Flavier, 58.116 Taf. 48. *Courtesy trustees of the Brit. Mus.*

[144] HAUSMANN, Flavier, nennt das 'Toupet' der Pfauenreiterin „singulär"; vgl. immerhin Taf. 44a. Doch nur bei Domitia kommt der scharfe Winkel vor, Taf. 55a, vgl. 54a. Nach Abschluß des Manuskripts erschien die Rezension des Flavier-Bandes von H. v. HEINTZE, Gymnasium 76, 1969, 371ff., wo die Benennung der Chalzedonbüste im gleichen Sinne berichtigt wird. Jetzt ebenso HAUSMANN, RM. 82, 1975, 321.

[145] JUCKER, JbBHM. 39/40, 1959/60, 266f. Taf. 6f. Dort wäre zur Typologie nachzutragen, A. ROES, L'Aigle psychopompe de l'époque impérial, RA. 1949 (Mél. Picard) II 881ff.

[146] K. SCOTT, The Imperial Cult under the Flavians (Stuttgart 1936) 83ff. Vgl. auch H. CASTRITIUS, Zu den Frauen der Flavier, Historia 18, 1969, 494ff.

[147] W. F. OTTO, Die Manen^2 (Berlin 1958) 74f. K. LATTE, Römische Religionsgeschichte, HdA. V 4 (München 1960) 201f.

[148] Statius, Silv. 3,4,18. Dazu SCOTT a. O. 84. F. SAUTER, Römischer Kaiserkult bei Martial und Statius (Stuttgart 1934) 77.

So möchte ich mich jetzt dafür entscheiden, daß beide, die Chalzedonbüste im Britischen Museum und der Kopf in Alexandria, Domitia darstellen. Für die Porträtkunst Alexandrias käme der Marmorskulptur aus Kôm esch-Schukâfa freilich auch ohne Namen ein bedeutender Zeugniswert zu, denn die Entstehung fällt mit Sicherheit ins letzte Viertel des 1. Jh. n. Chr. Als Domitiabildnis kann sie zwischen etwa 82 und 96 n. Chr., aber mit größter Wahrscheinlichkeit in die frühen achtziger Jahre datiert werden. Die traditionelle Vorliebe für sanft gewölbte, ineinanderfließende Flächen und für eine alabasterhafte Wirkung des Marmors, die durch Vermeiden der sonst üblichen Prellung der Kristalle erreicht wird, ist hier mit ungebrochener Meisterschaft gepflegt.

6. Sabina

Ich kenne nur ein Bildnis, das an Empfindsamkeit und Delikatesse der Modellierung dem dieser Flavierin gleichkommt: der Frauenkopf der Sammlung Roš in Zürich (Abb. 37a—b)[149]. Es mag der Objektivierung dieses Urteils dienen, wenn ich notiere, daß ich die gleiche Feststellung erst nachträglich in der Erstveröffentlichung BLOESCHS bemerkte und daß ich, ebenso unabhängig von seinem Text, wie er daran dachte, diese weit über die Gemeinsamkeit des alexandrinischen Idioms hinausreichende Verwandtschaft aus der Identität des Bildhauers zu erklären. In einem Einzelzug wie den leicht erhabenen und schräg gravierten Brauen meint man die gleiche Handschrift fassen zu können. Dazu kommt, daß auch das Porträt mit den Elementen einer 'traianischen' Mode eine Augusta verewigt. Nur die Unvollständigkeit des 'Toupets' hat bisher verhindert, Sabina, die Gattin Hadrians, in ihm zu erkennen. Die flachen Stirnrollen mit dem leierförmigen Mittelmotiv gehören zu CARANDINIS Frisurentyp II[150]. Ein Vergleich mit dessen Leitstück, der Statue in Vaison (Abb. 38a—b)[151], zeigt, wie die in Stuck vervollständigte Haartracht ausgesehen haben mag. Der hochsitzende Ansatz der Unterlage für die Nackenfrisur erlaubt wohl spätere Varianten dieser Mode, die von alexandrinischen Tetradrachmen überliefert werden (Abb. 35)[152], auszuschließen. Das kecke Lockenschlänglein vor den Ohren kehrt allein bei der schlecht erhaltenen Variante von Typ II in Sevilla wieder, die wie die Statue in Vaison um 122/123 entstanden sein dürfte[153]. Auch aus stilistischen Gründen wird man den Kopf Roš möglichst wenig weit von der traianischen Stufe abrücken wollen. Stirn, Augenbogen, Liderumrisse, der fein geschwungene Nasenrücken, der schmale, fast gerade Mund, das Oval des Gesichts und seine Proportionen stimmen in einem Maße mit unbestrittenen Sabinaporträts überein, wie es bei verschiedenen Personen weder durch Zeittypik noch durch idealisierende Verschleifung individueller Unterschiede erreicht werden könnte.

---

[149] Nach Photos von H. BLOESCH. H. 30,5 cm. Aus dem Basler Kunsthandel. H. BLOESCH, Antike Kunst in der Schweiz (Zürich 1943) 124ff. Nr. 43. 201f. Taf. 72f. H. JUCKER, Altrömische Porträt-Plastik, Kunsthaus Zürich (Zürich 1953) Nr. 45. STROCKA, JdI. 82, 1967, 131 Nr. 100. B. SARNE, in: LÜBKE-PERNICE, Die Kunst der Römer (Wien 1958), 210f. Abb. 200.

[150] A. CARANDINI, Vibia Sabina (Firenze 1969) 223ff.

[151] Vaison, Musée Municipal, Face-Aufnahme, die dem Bildarchiv Foto Marburg (44657), Profil-Ansicht, die dem DAI Rom (39.42) verdankt werden. WEGNER, Hadrian, 85f. 130f. Taf. 41b. 42. U. HAUSMANN, Bildnisse zweier junger Römerinnen in Fiesole, JdI. 74, 1959, 186 Abb. 7.9. CARANDINI a. O., 136 Nr. 3 Abb. 16—18. A. ROOBAERT, Deux Portraits de l'Époque d'Hadrien, Hommages à M. Renard 3, Coll. Latomus 103 (Bruxelles 1969) 503.

Nur der originelle Athener Kopf kann sich unter den Bildnissen der Sabina an Dichte der Form und Beseeltheit des Ausdrucks mit dem alexandrinischen messen[154]. Beide Werke heben sich sehr bestimmt von der etwas trockenen, reproduzierenden Art der meisten westlichen Fassungen ab, und doch macht ihre Konfrontation offenbar, wie groß der Spielraum innerhalb oströmisch-griechischer Bildniskunst ist. Beide tragen ihren unverwechselbaren Charakter. Den attischen Meister scheint das persönliche Schicksal der hohen Frau ergriffen zu haben. Eine in sich zurückgezogene, aber warme Menschlichkeit spricht aus den zarten, anmutigen Zügen, deren plastisches Leben selbst die sonst so steife Frisur erfaßt hat. Dagegen wirkt der ägyptische Kopf beherrscht, vornehm, distanziert. Der Alexandriner hat die Σεβαστή wohl ebensowenig wie der Athener von Angesicht gesehen, er verehrte in ihr vor allem die 'Erhabene', die Göttin auf Erden.

So lebt in diesem Meisterwerk alexandrinische Hofkunst weiter, als ob sie seit ihrer Blütezeit unter den Ptolemäern keinen Unterbruch erlitten hätte. Tatsächlich kann eine solche die letzten Möglichkeiten des Materials ausschöpfende Leistung unmöglich als vereinzelte Blüte aufgegangen sein. Das Bildnis der Domitia (Abb. 31) belegt vielleicht das Wirken des Meisters um ein Vierteljahrhundert früher. Oder sollten wir des zeitlichen Abstands wegen doch nur von gleicher Werkstatt oder gleichem Ambiente sprechen? Dieser Abstand wird durch ikonographische Fakten und Überlegungen bestimmt, aber durch Unterschiede stilistischer Art bestätigt. Sie beruhen nicht allein auf den „stellenweise etwas fülligeren Formen"[155] der Flavierin, die vom Modell her mitbedingt sind, sondern auch in einer beweglicheren, mehr malerisch zusammenfassenden Behandlung dieser Formen. Die Ränder der Lider erscheinen leicht gerundet, bei der Sabina kantiger; das Schwamm-'Toupet' der Domitia wächst, ohne scharfe Innenzeichnung und Bohrungen, als geschlossene Masse aus dem Kopf heraus, die Lockenrollen der Sabina dagegen wirken zwar weniger künstlich und aufgeklebt als bei der Statue in Vaison (Abb. 38), bilden aber doch einen festen, durch keine Veränderung des Lichtes verschiebbaren Rahmen über der Stirn.

---

[152] Im Besitze des Verf. Vgl. JbBHM. 41/42, 1961/62, 298 Abb. 6. J. Milne, Catalogue of Alexandrian Coins in the Ashmolean Museum (Oxford 1933) 1321. Auf 131/132, das Jahr nach der Ägyptenreise Hadrians datiert. Vgl. Carandini a. O. 123 Abb. 151 und Taf. X. Eher käme die Variante der Abb. 132 mit Taf. XI in Betracht.

[153] Wegner, Hadrian, 130. Carandini a. O. 138 Nr. 4 Abb. 19f. Nr. 17 Abb. 52f. S. 145.224. zeigt nicht die gleiche Form des Flechtennestes, sondern dieses bildet vorn noch einen dritten 'Schild'; wohl aber Nr. 19 S. 148 und Nr. 22 S. 151 Abb. 61—67. Carandini betrachtet das Jahr 128 als verbindliches Datum für den Beginn der Augenbohrung, dazu weiter unten mit Anm. 177. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem kenntnisreichen Buch Carandinis ist hier nicht möglich. Es hätte den modernistischen Aufputz mit den verstaubten marxistischen Theorien nicht nötig gehabt. Solche in Westeuropa vorläufig noch freiwillige ideologische Pflichtübungen erinnern ältere Kollegen, welche die dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts mit Bewußtsein erlebt haben, in erschreckender Weise an die Anfänge des 1000jährigen Reiches im Norden. Mit Wissenschaft hat derlei überhaupt nichts zu tun.

[154] Wegner, Hadrian, 85ff. Taf. 43: bei Anlaß der Griechenlandreise von 124/125 entstanden. Carandini a. O. 161ff. Nr. 27 Abb. 110—112: zwischen 128 und 124 n. Chr., unter Hinweis auf E. Harrison, The Athenian Agora I, Portrait Sculpture (Princeton 1953) 36 zu Nr. 27, mit der Unterscheidung zwischen einem harten, traianischen und einem weichen, hadrianischen Stil. A. Datsulis-Stavridis, Die Ikonographie der Kaiserin Sabina im griechischen Raum, AAA. 7, 1974, 261ff. Abb. 1f. Der Mädchenkopf Abb. 3f. weicht typologisch erheblich ab und läßt sich physiognomisch schwer mit Sabina verbinden. Grimm, Mumienmasken, 84 mit Anm. 222.107f. Taf. 82,1f.

7. Matidia

In diesen beiden Augusta-Porträts setzt sich diejenige Richtung fort, die wir vorher bei den Köpfen des Tiberius (Abb. 54), des Claudius (Abb. 19) und der Agrippina (Abb. 21) am reinsten ausgeprägt fanden. Aus deren doch wohl etwas bescheidenerem künstlerischen Rang darf man nun schließen, daß sie unter dem Einfluß einer bedeutenderen, führenden Schule entstanden sind, von der nur noch sporadische authentische Zeugnisse künden. Ein den beiden soeben betrachteten wohl nicht ganz ebenbürtiges, aber doch weit über dem Durchschnitt stehendes Frauenbildnis kann hier angeschlossen werden. Gerade durch die sonderbaren Fehldeutungen, denen es bisher unterlag, lehrt es in besonders eindrücklicher Weise, wie stark alexandrinische Plastik noch im 2. Jh. n. Chr. an griechisches, — vielleicht darf man wirklich sagen 'ionisches' — Formgefühl gebunden bleiben konnte. Wir meinen den Kopf aus der Sammlung von Sieglin in Dresden (Abb. 39a—c)[156]. Es gibt für ihn zwar auch keine Fundnachrichten, aber die ägyptische Provenienz steht fest, und der Umstand, daß wiederum nur das Gesicht in Marmor ausgeführt und die Haarpartie über Schläfen und

---

[155] Bloesch a. O. 125. B. vermutet, beide Köpfe könnten aus der gleichen Nekropole stammen.

[156] Staatl. Kunstsammlung Dresden. Skulpturensammlung, Inv. Z. V. 2600 A 54. Feinkörniger weißer Marmor (Watzinger). H. 20 cm. (Museumsangabe) 21,5 cm (Watzinger). Face- und linke Profilansicht nach Museumsphoto, für die ich M. Raumschüssel sehr dankbar bin, rechtes Profil nach Exp. Sieglin. P. Herrmann, Zwei antike Frauenbildnisse in der Skulpturensammlung zu Dresden, Mitt a. d. sächs. Kunstsammlungen 4, 1913, 133 Taf. 1. Watzinger, Exp. Sieglin II I B 59ff. Nr. 45 Taf. 27f. F. Poulsen, From the Collection of the Ny Carlsberg Glyptothek II (Koebenhavn 1939) 26 Abb. 27. Ingholt, JARC. 2, 1963, 126.136. Taf. 31.6f. Strocka, JdI. 82, 1967, 128 Nr. 68.

Stirn lediglich als Stuckunterlage hergerichtet ist, sichert — wie übrigens bei der Sabina — den ägyptischen Ursprung. Auf der glatten Rückseite finden sich zwei kleine Dübellöcher. PAUL HERRMANN, der das Bruchstück 1913 erstmals veröffentlichte, charakterisierte es so: „Das Bildnismäßige der Züge ist nicht mit nüchternem Realismus, mit gewissenhafter Sachlichkeit vorgetragen, sondern mit Beschränkung auf das Wesentliche, Eindrucksbestimmende und den starken Ausdruck großer, zusammengehaltener Formen. Diese Formen selbst sind weich und blühend gebildet, mit gefühltem Abtasten der leichten Schwellungen der Oberfläche, hinter denen die inneren Lebensregungen drängen. Das ist griechische Art, und in die griechische Kulturentwicklung Alexandrias haben wir den Kopf zu setzen, ihn als griechisches Frauenbildnis zu werten." Den Vorschlag HERRMANNS, es „dem Schluß der hellenistischen Periode zu nähern", suchte WATZINGER 1927 zu präzisieren, indem er darauf hinwies, daß es nicht später sein könne, weil die Frauenköpfe der frühen Kaiserzeit, an deren strenge, ausgeglichene Formgebung es allein erinnern könnte, abweichende Frisuren zeigten. Die nächste Parallele sah er in dem Kopf einer alten Frau mit Melonenfrisur und doppelten Spirallöckchen an den Schläfen. Als delischen Fund setzt er ihn vor der Katastrophe von 88 v. Chr. an[157]. WATZINGER schloß die Behandlung der Frauenköpfe der Sammlung von Sieglin, an deren Ende er denjenigen in Dresden stellte, mit der Folgerung, daß alexandrinisches Kunsthandwerk die hellenistische Kunstentwicklung begleitete, ihm aber „im Grunde eine selbständige Stellung nicht zukomme".

Zehn Jahre später griff FREDERIK POULSEN mit seinem wichtigen Aufsatz 'Gab es eine alexandrinische Kunst?' in die Diskussion ein. Der Kopf in Delos schien ihm nun umgekehrt „von dem Einfluß der spätalexandrinischen Plastik in der Agäis" zu zeugen, und über den Dresdener Kopf (Abb. 41) schrieb er, „wegen der groß angelegten Form der Wangen und des festgeschlossenen Mundes" sei er „von der Kunst des 5. Jahrhunderts beeinflußt" und dürfe „als ein frühes Beispiel, wohl noch aus dem 2. Jahrhundert v. Chr., des alexandrinischen Klassizismus bezeichnet werden"[158]. „Spätptolemäisch" nannte noch B. SCHWEITZER das „vorzügliche Frauenbildnis in Dresden"[159].

Ebenso betrachtet INGHOLT das Dresdener Fragment als ein Werk des späthellenistischen Klassizismus, genauer jenes 'linearen' Stils, den VESSBERG als letzte voraugusteische Phase in der römischen Kunst herausgearbeitet hatte[160]. Für die Präsenz dieser Strömung im östlichen Mittelmeergebiet führen beide Forscher einen Kopf aus Smyrna an, der indessen Claudius darstellt, wie zuerst CURTIUS gesehen hatte[161]. Daß der Kolossalkopf eines vermeintlichen Kaisers in Boston jetzt um 100 v. Chr. seinen festen Standort hat, wurde neulich nachgewiesen[162]; warum das Frauenbildnis in Dresden aber einer zweihundert Jahre jüngeren klassizistischen Erneuerung angehört, hoffen wir hier zeigen zu können.

---

[157] WATZINGER a. O. 61. Vgl. K. MICHAŁOWSKI, Les Portraits Hellénistiques et Romains, Fouilles de Délos XIII (Paris 1910) 46ff. Taf. 33—35: augusteisch, dagegen richtig F. POULSEN a. O. 28 mit Anm. 3.

[158] Vgl. vorige Anm.

[159] B. SCHWEITZER, Die Bildniskunst der römischen Republik (Weimar 1948) 41 mit Anm. 7.

[160] O. VESSBERG, Studien zur Kunst der römischen Republik (Lund 1941) 196f. 271ff. INGHOLT, JARC. 2, 1963, 135.

Die scharf abgesetzten Kanten des 'gotischen' Spitzbogens, der sich von den Schläfen zur Stirnmitte hinaufwölbt, können nicht mit einer Mode verbunden werden, an die WATZINGER und POULSEN dachten, sondern nur mit einer satt aufliegenden 'Rolle', wie wir sie von Sabine (Abb. 37—38) kennen. Diese hatte ihre erste Mode, die sie als Augusta trug, aus der traianischen Zeit beibehalten und sich damit vielleicht bewußt an die Tracht der beiden hohen Frauen, ihrer Mutter und Großmutter Matidia und Marciana, angeglichen. Setzt man diesem Gesicht einmal eine solche 'Haarfassade' auf, so wird man plötzlich gewahr, daß seine „strenge, ausgeglichene Formgebung", die WATZINGER schon aufgefallen war, sowohl über die späthellenistische wie die kaiserzeitliche Stufe des Formwandels hinausführt. Gegenüber dem nach Qualität und Herkunft vergleichbaren Augustus der Cranbrook Academy (Abb. 12) haben die 'inneren Lebensregungen' an Vitalität Erhebliches eingebüßt und sind von einer weniger nachgiebigen Schicht eingedämmt, wie wir sie ähnlich bei dem Sabinabildnis fanden. Unter den dem Dresdener Kopf in der Phantasie verpaßten Perücken kommen uns nun plötzlich auch die Züge bekannt vor. Es sind die der soeben erwähnten Marciana oder Matidia. Mutter und Tochter in ihren Bildnissen auseinanderzuhalten bereitet oft Schwierigkeiten, und in manchen Fällen bleibt die Benennung umstritten[163]. Sicher stellt die verhüllte Büste aus Baiae in Neapel (Abb. 40a—b) Matidia als Diva, also nach ihrer Konsekration von 119 n. Chr. dar[164], und gerade zu ihr führen so viele Bezüge, daß wir auch das schöne Fragment in Dresden als Matidiaporträt glauben bezeichnen zu dürfen. An übereinstimmenden Einzelheiten wäre etwa zu nennen: die zuerst gerade ansteigenden Brauenbogen, die freilich auch die Marciana in Neapel und der bald Marciana, bald Matidia genannte Kopf im kapitolinischen Museum besitzen[165]. Sabina

---

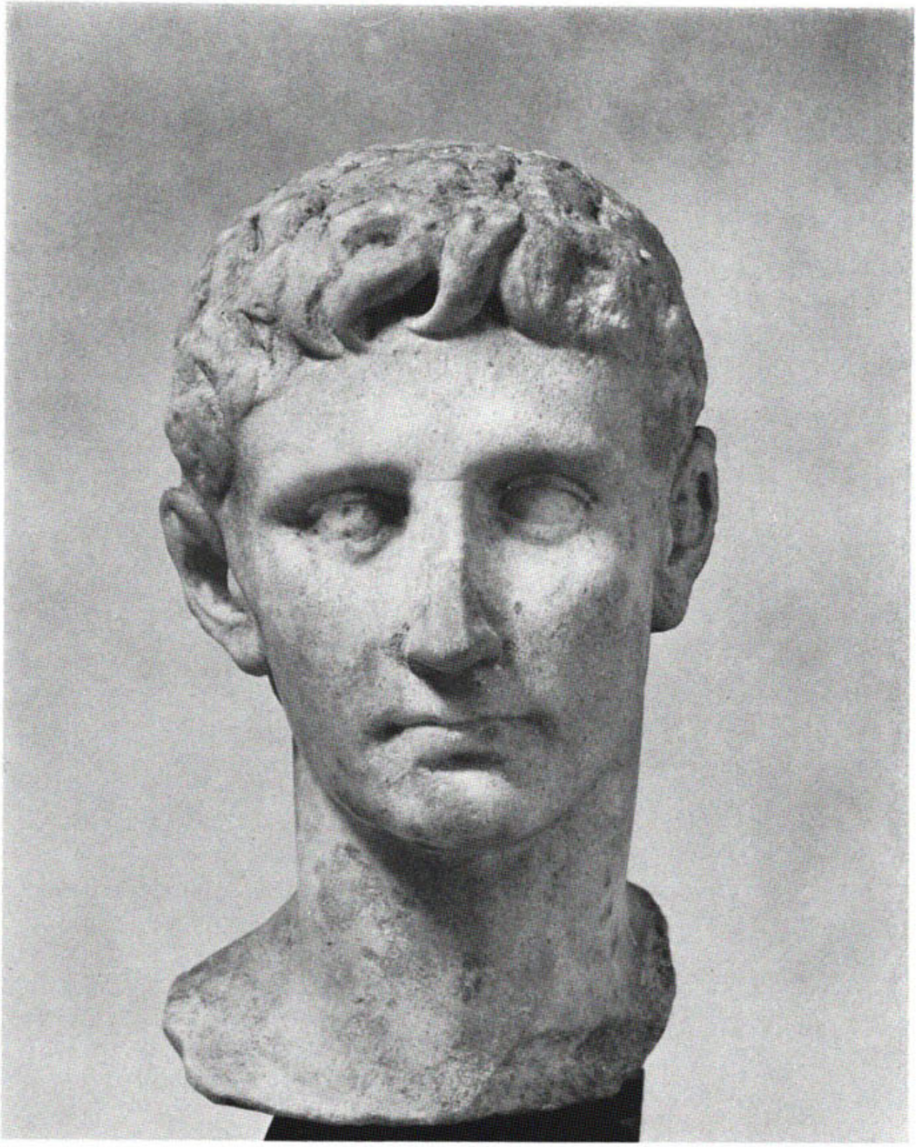
[161] ABr. 840. VESSBERG a. O. 231f. Nr. 3.279 Taf. 72,1. INGHOLT a. O. 136 Taf. 35,21. L. CURTIUS, Ikonographische Beiträge VI, RM. 49, 1934, 135 Abb. 13. G. HAFNER a. O. (vgl. oben Anm. 60) 42f. MK 23. DERS., RM. 62, 1955, 172 Taf. 64,4.

[162] PARLASCA, JdI. 82, 1967, 167ff. Abb. 1—3.8. H. KYRIELEIS, a. O. (oben Anm. 32) 175, H 6.

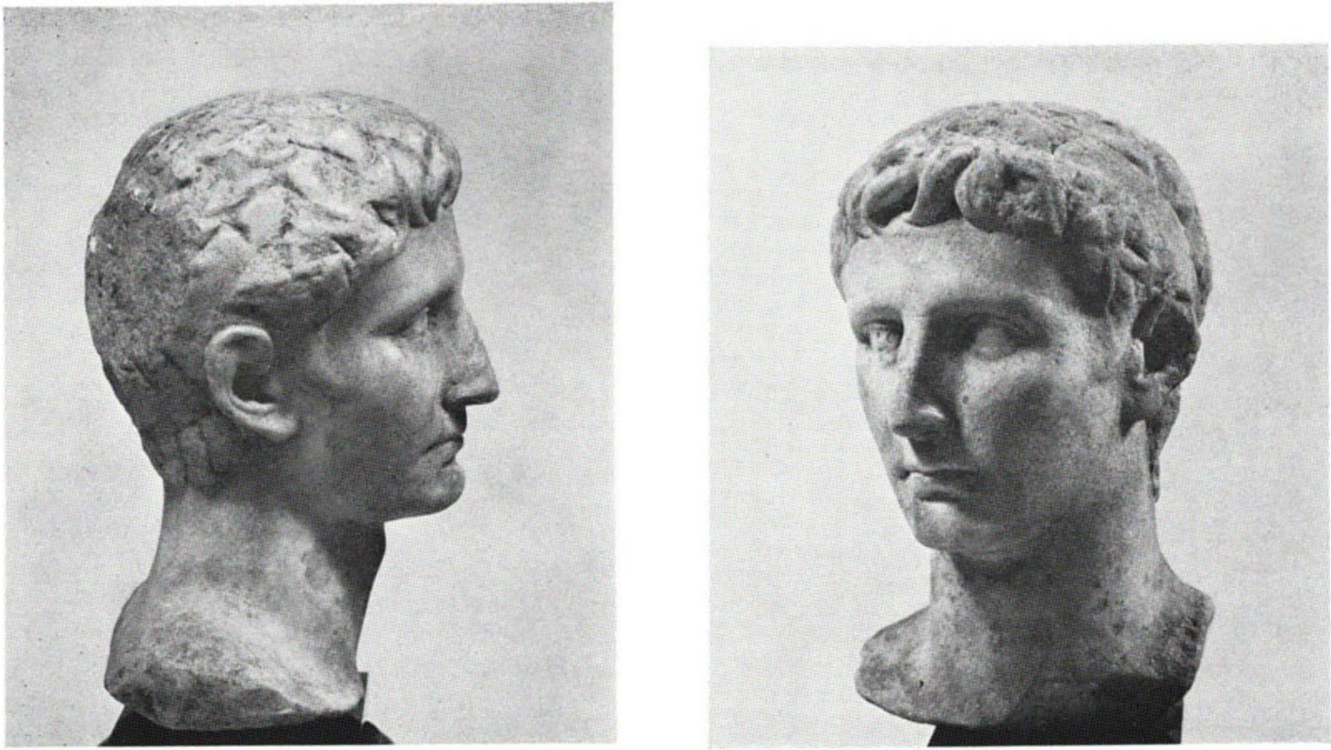
[163] WEGNER, Hadrian, 77ff.121ff. Taf. 35—40. Dazu H. v. HEINTZE, Gymnasium 65, 1958, 473ff. DIES. in HELBIG I^{4} 1152 (?). II^{4} 1296 (?). 1297.1492. HAUSMANN, JdI. 74, 1959, 164ff. CALZA a. O. (oben Anm. 70) Nr. 92.94. BONACASA a. O. (oben Anm. 41) Nr. 98 wertlos, aber Matidia, nicht Marciana. M. RAUMSCHÜSSEL, Eine Porträtbüste der Matidia, Jb. Staatl. Kunstslg. Dresden 13, 1963/64, 193ff. bedeutende singuläre Fassung.

[164] Neapel, Mus. Naz. 6032. Nach Inst. Neg. Rom 65.1280.1277. WEGNER, Hadrian, 81 Taf. 40. H. JUCKER, Bildnisbüste einer Vestalin, RM. 68, 1961, 97 Taf. 31,1. CARANDINI a. O. 153 Abb. 86f.

[165] WEGNER, Hadrian, Taf. 36a. 38a. HELBIG^{4} II 4297.



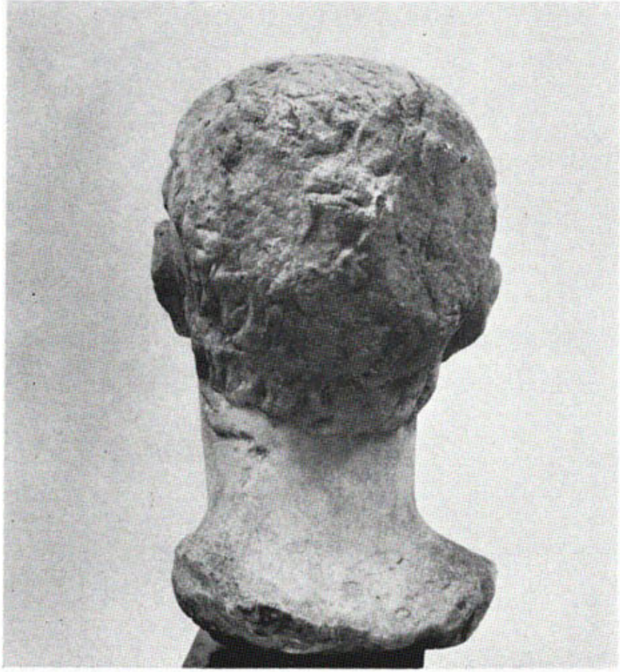
1a. Augustuskopf, Stuttgart



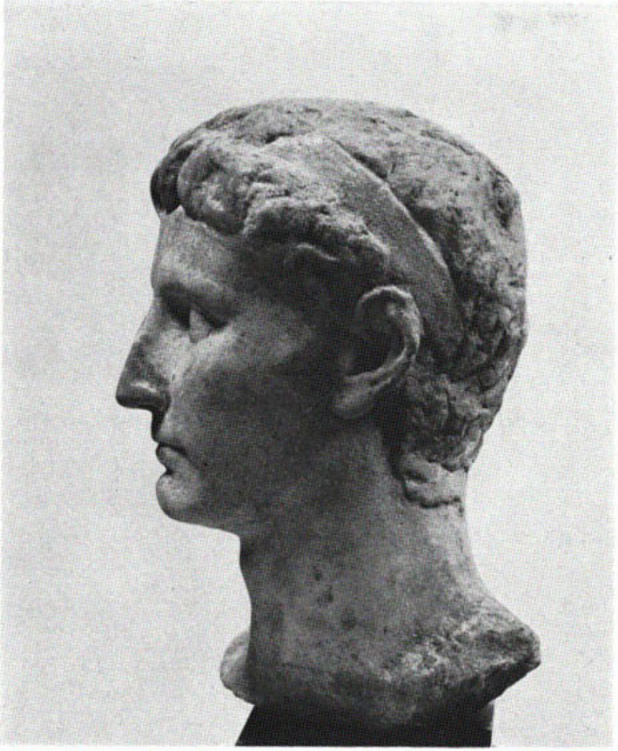
1b

1c

1b—c. Augustuskopf, Stuttgart

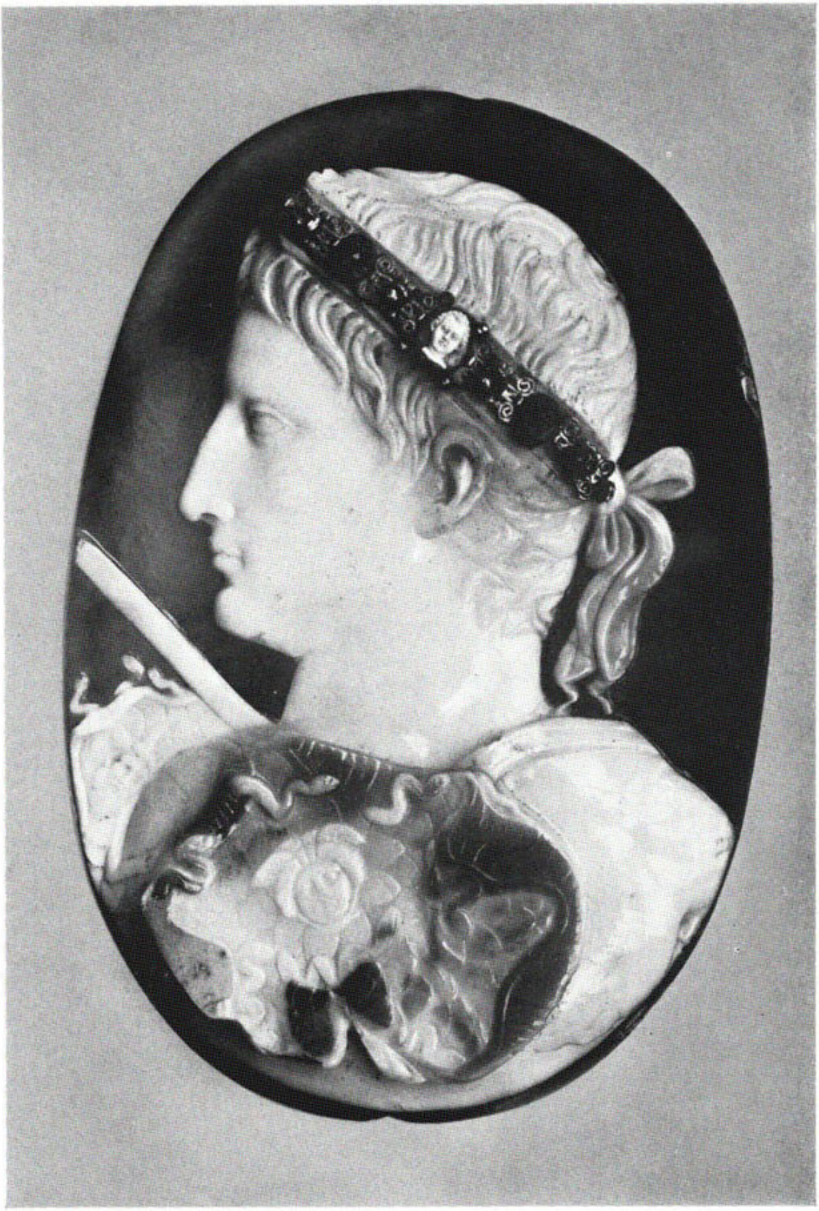


1d

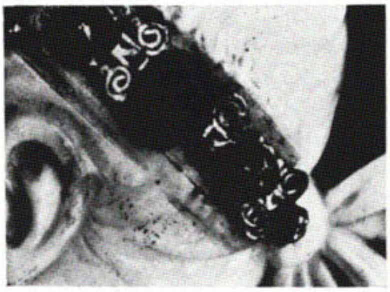


1c

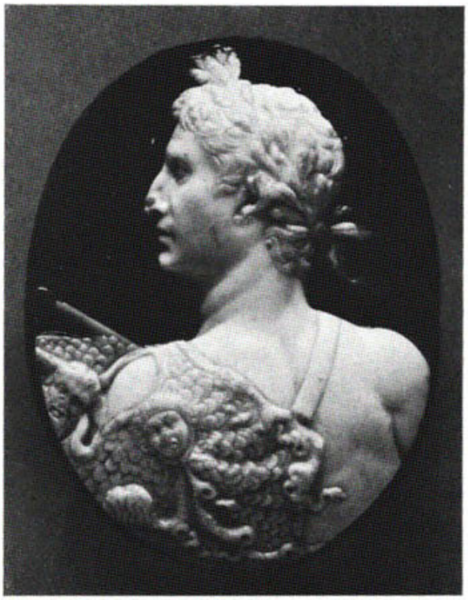
1d—e. Augustuskopf, Stuttgart



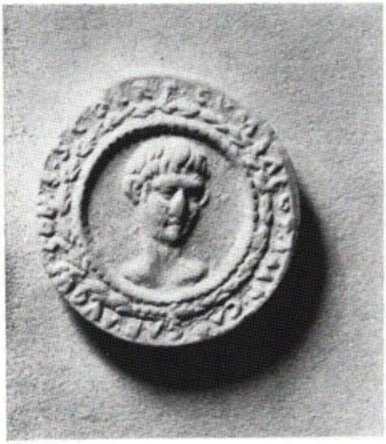
2a. Augustuskameo, London



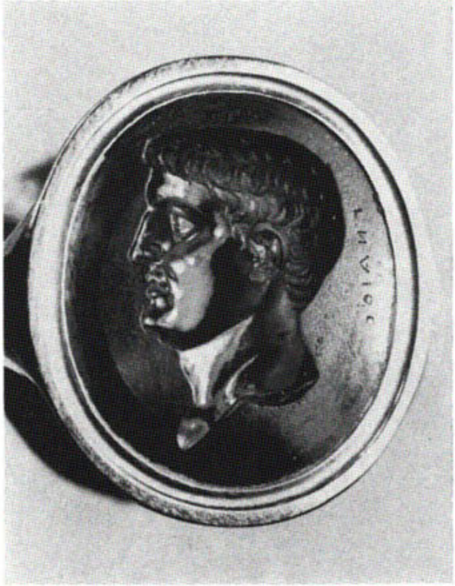
2b. Augustuskameo, London



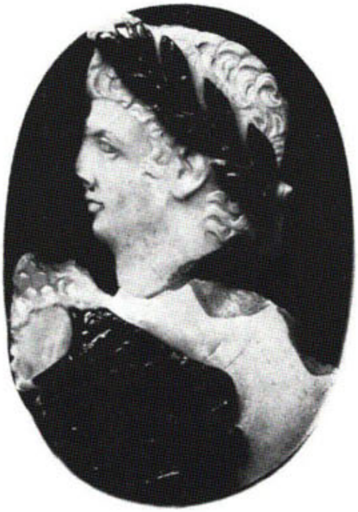
4. Augustuskameo, New York



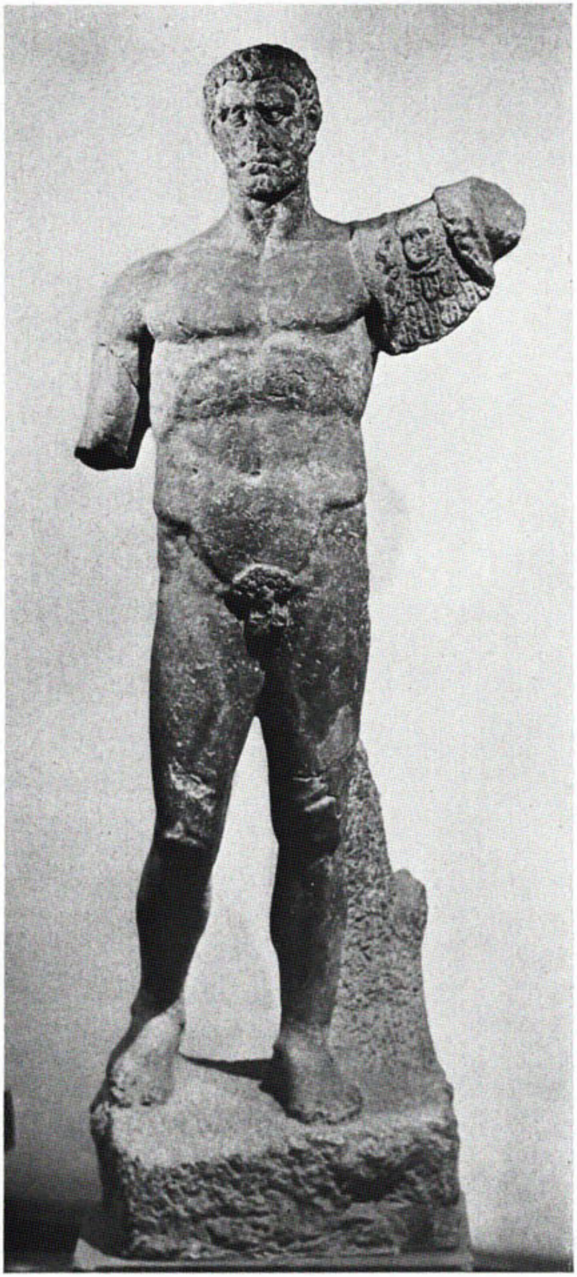
3. Denar des Augustus, Berlin (Abguß)



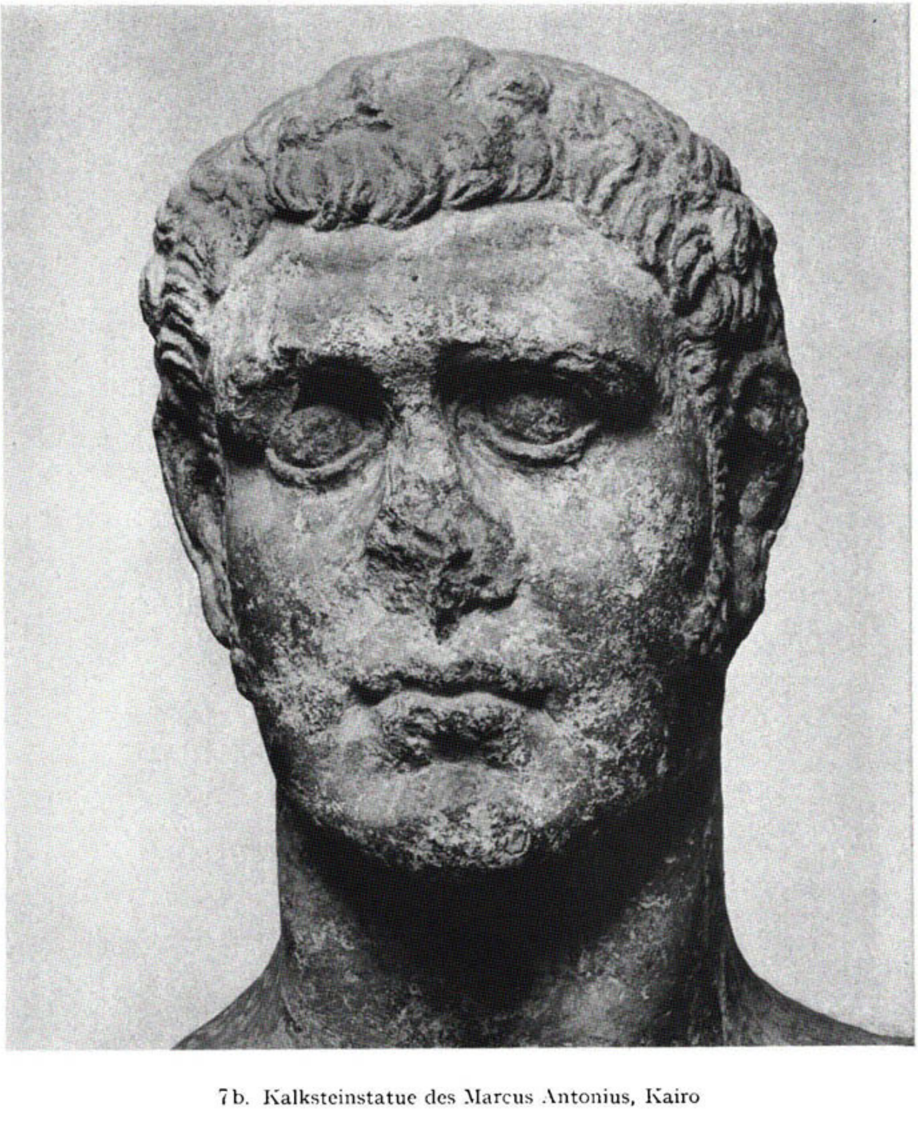
6. Marcus Antonius, Gemme, Sammlung Ionides



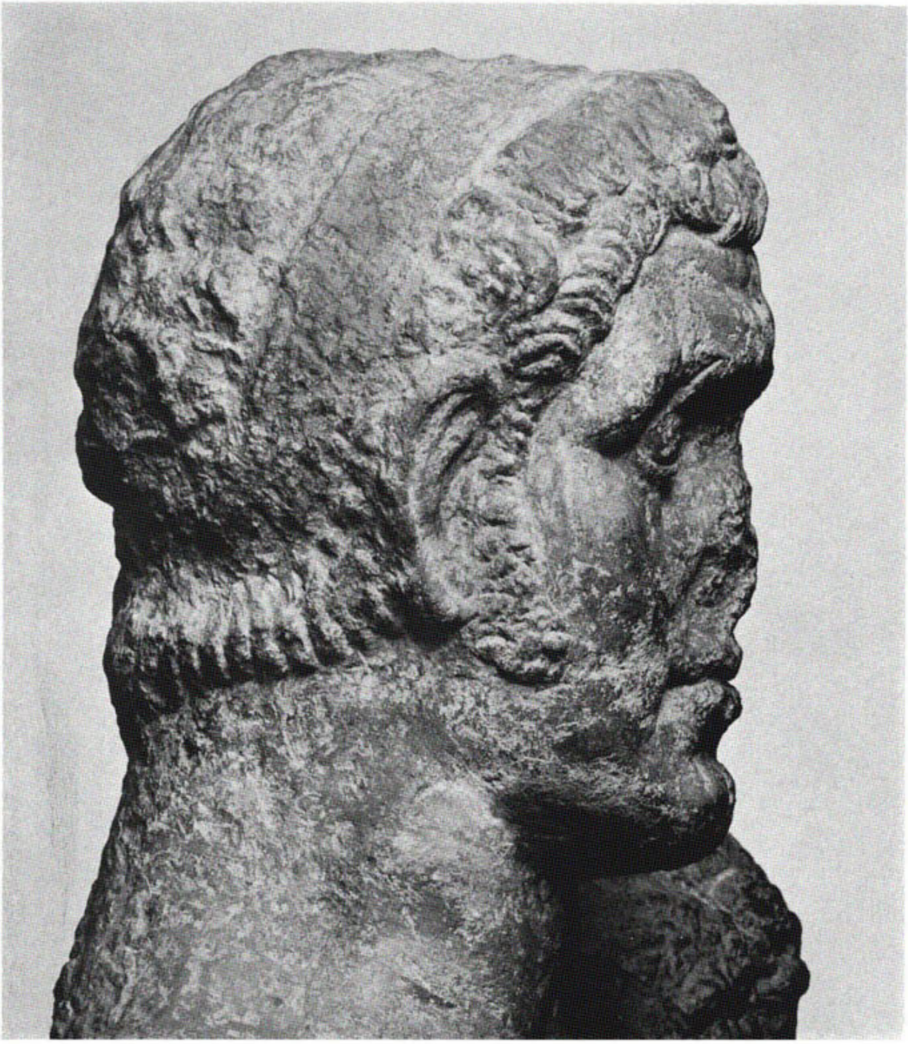
5. Claudiuskameo, Dresden



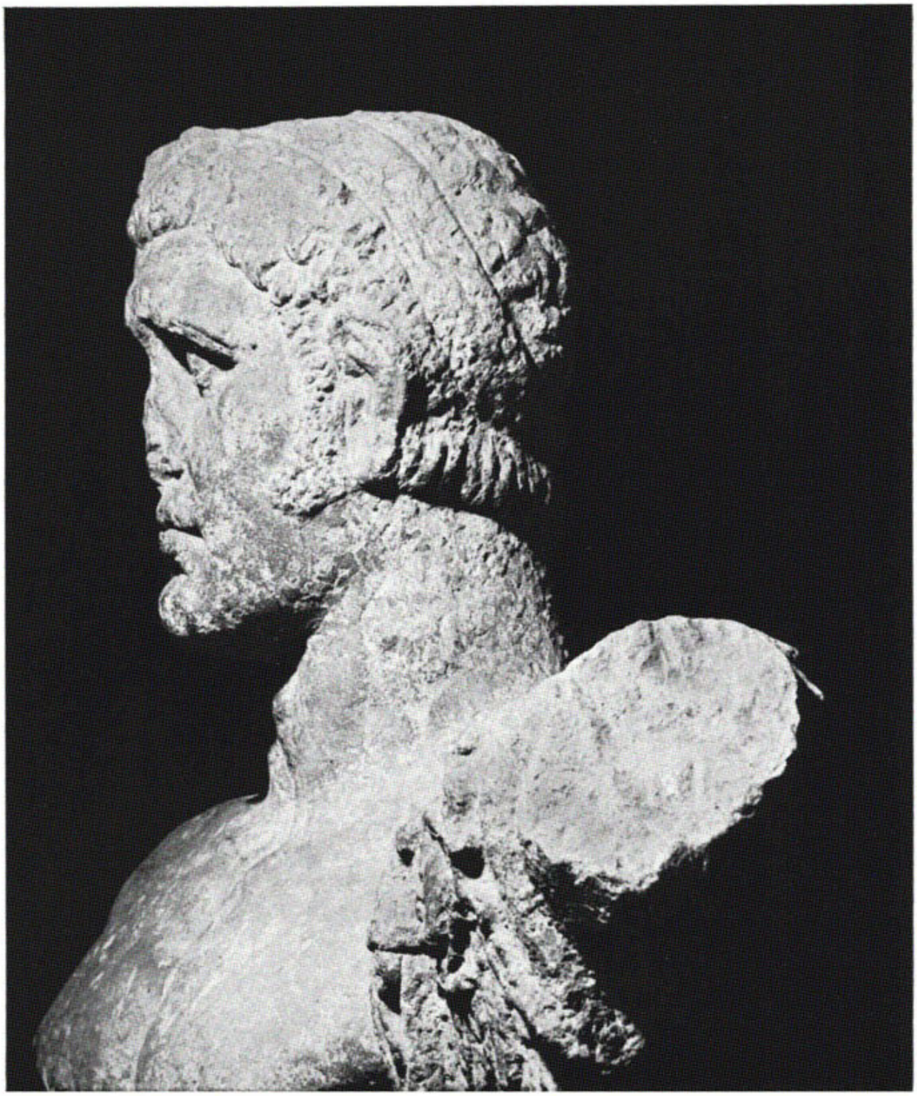
7a. Kalksteinstatue des Marcus Antonius, Kairo



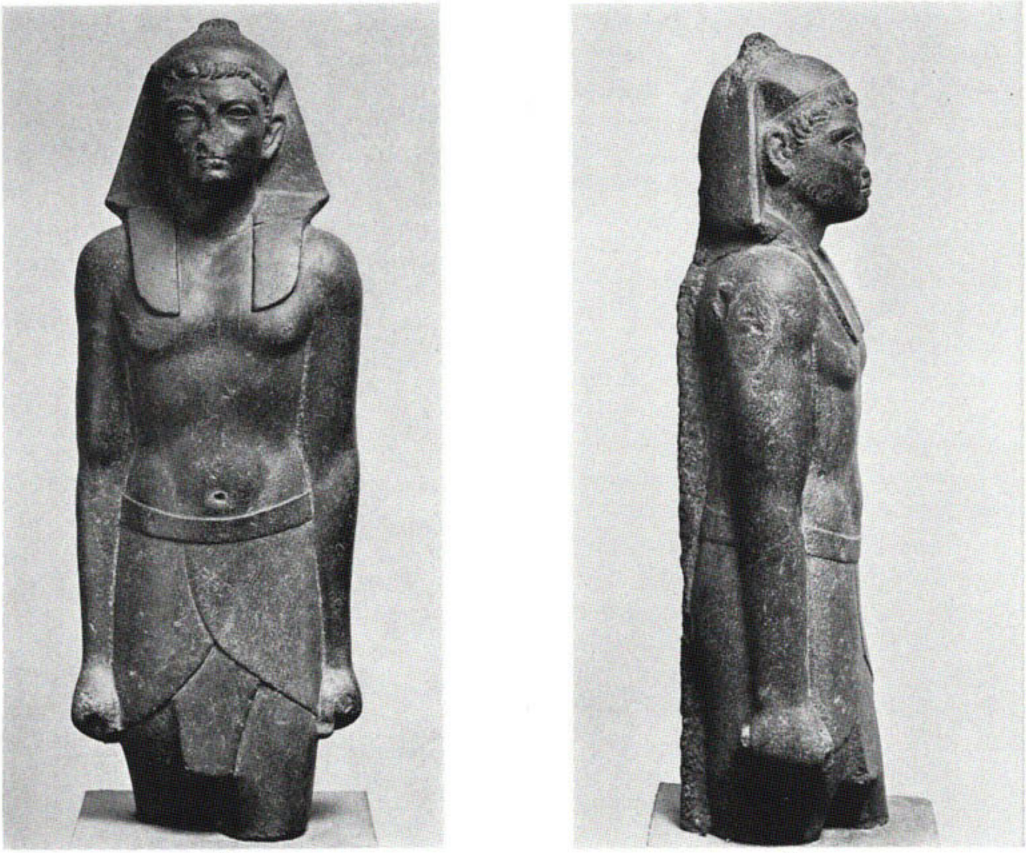
7b. Kalksteinstatue des Marcus Antonius, Kairo



7c. Kalksteinstatue des Marcus Antonius, Kairo



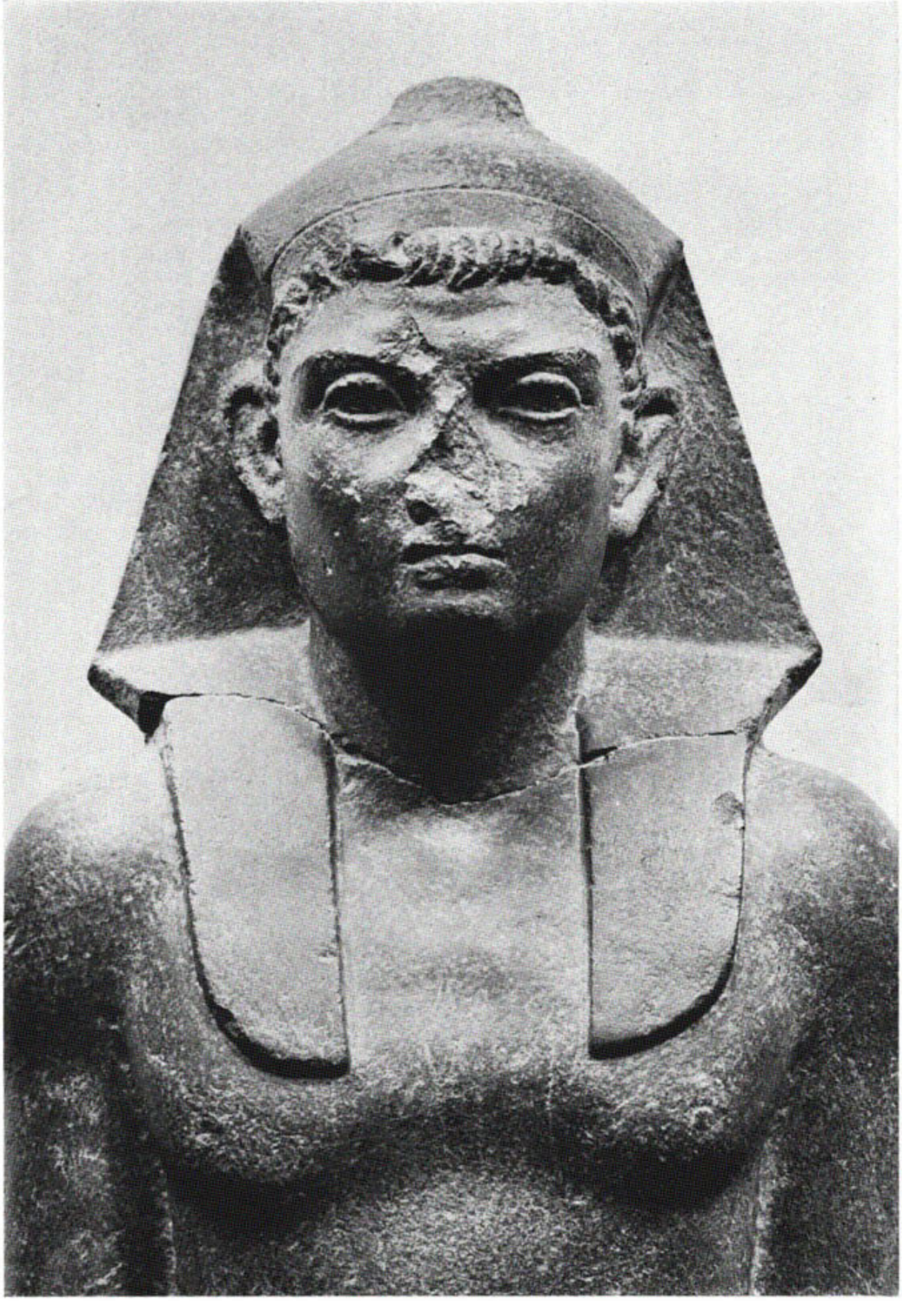
7d. Kalksteinstatue des Marcus Antonius, Kairo



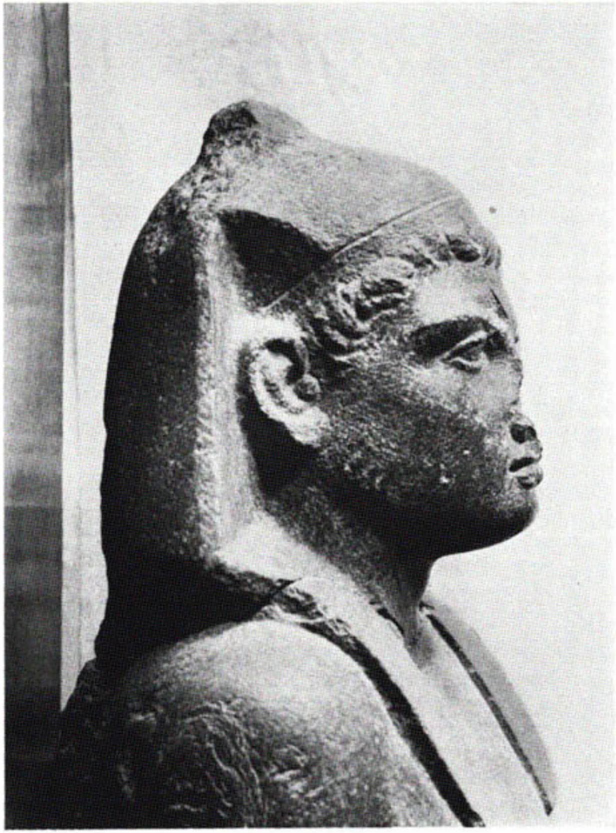
8a

8b

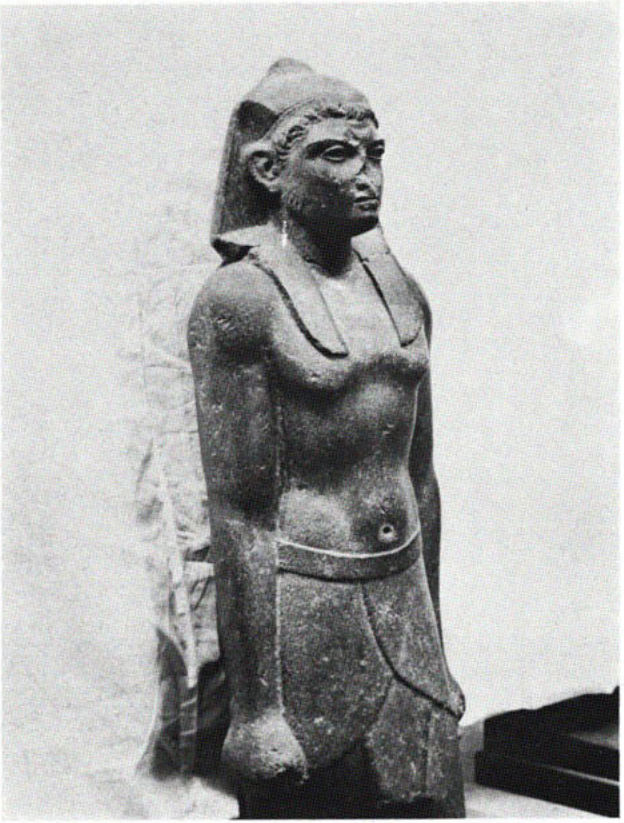
8a—b. Statuette des Marcus Antonius, Kairo



8c. Statuette des Marcus Antonius, Kairo

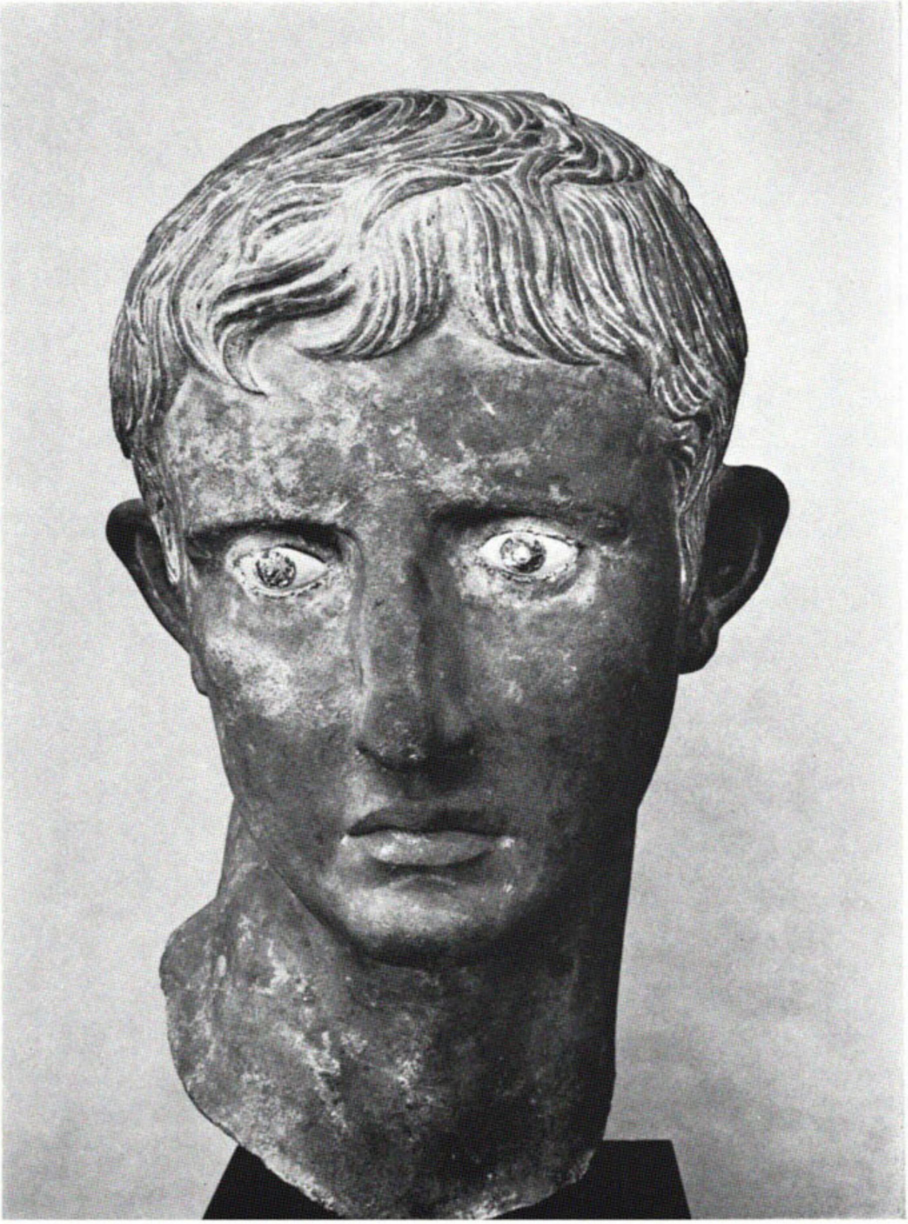


8d

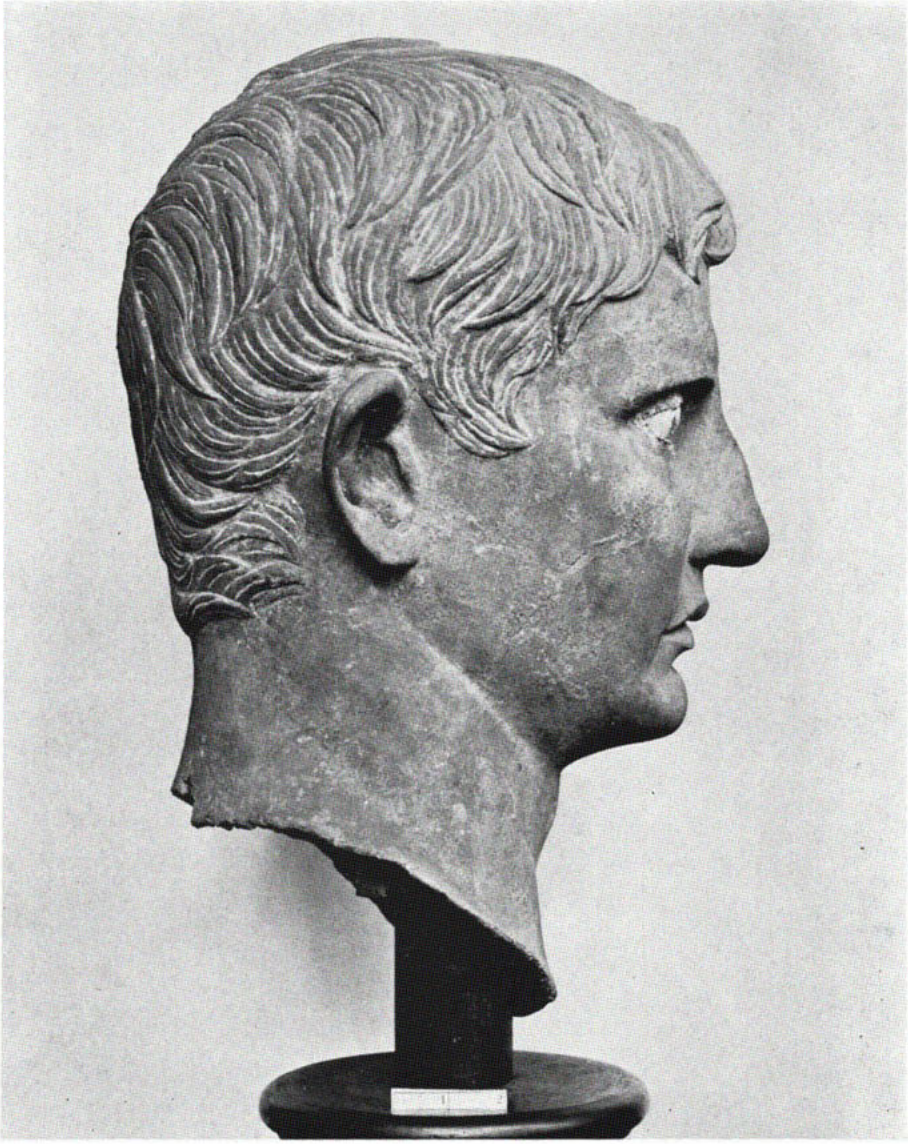


8e

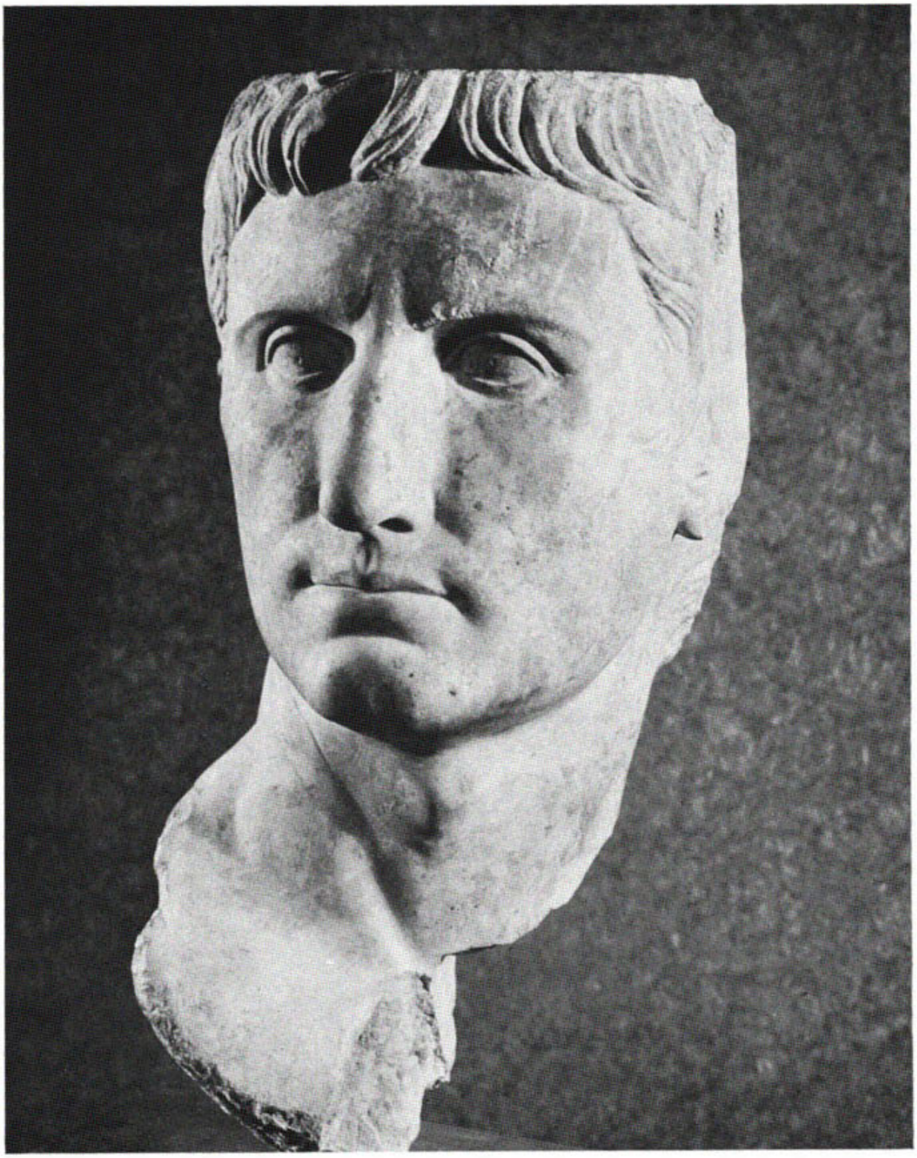
8d—e. Statuette des Marcus Antonius, Kairo



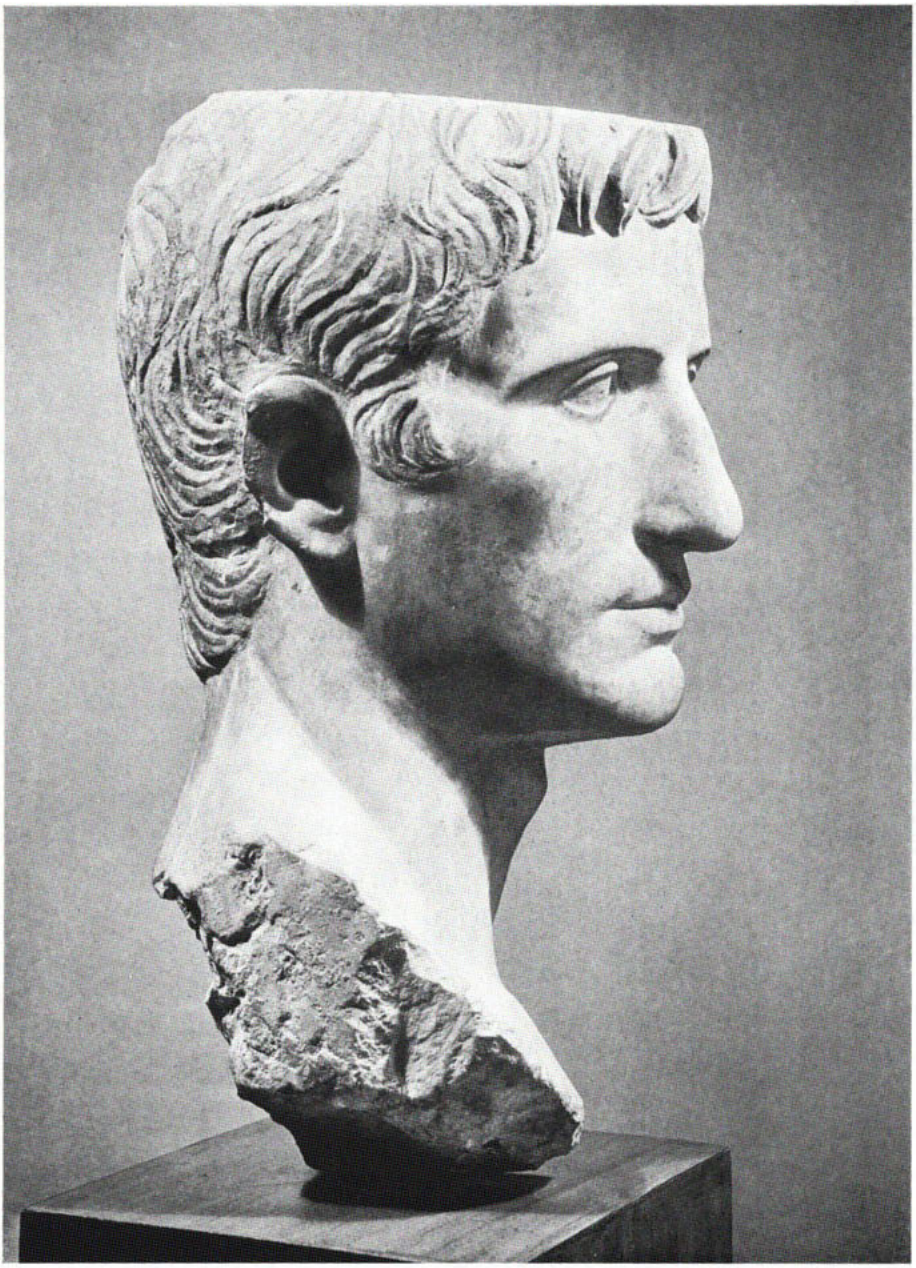
9a. Bronzekopf des Augustus, London



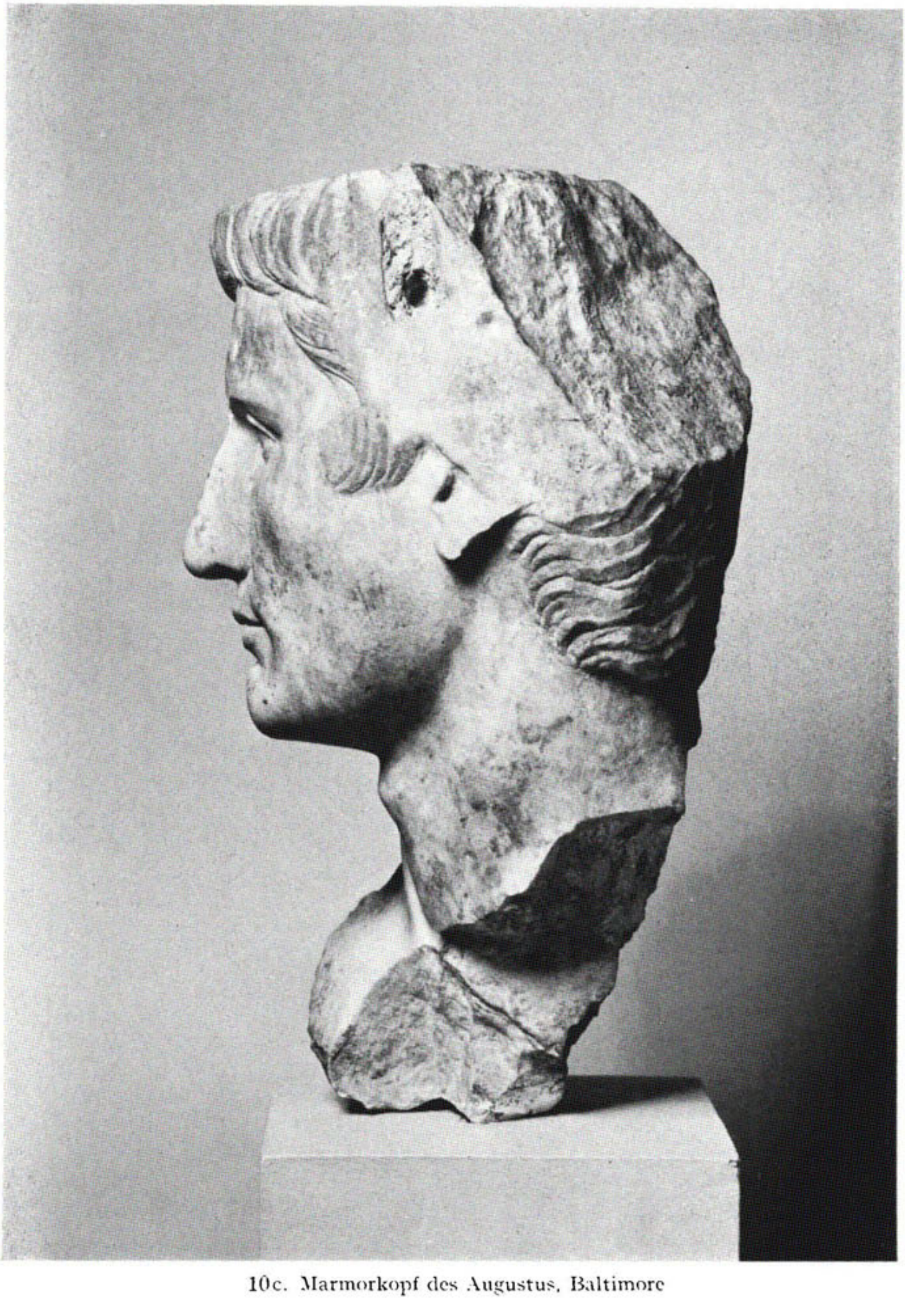
9b. Bronzekopf des Augustus, London



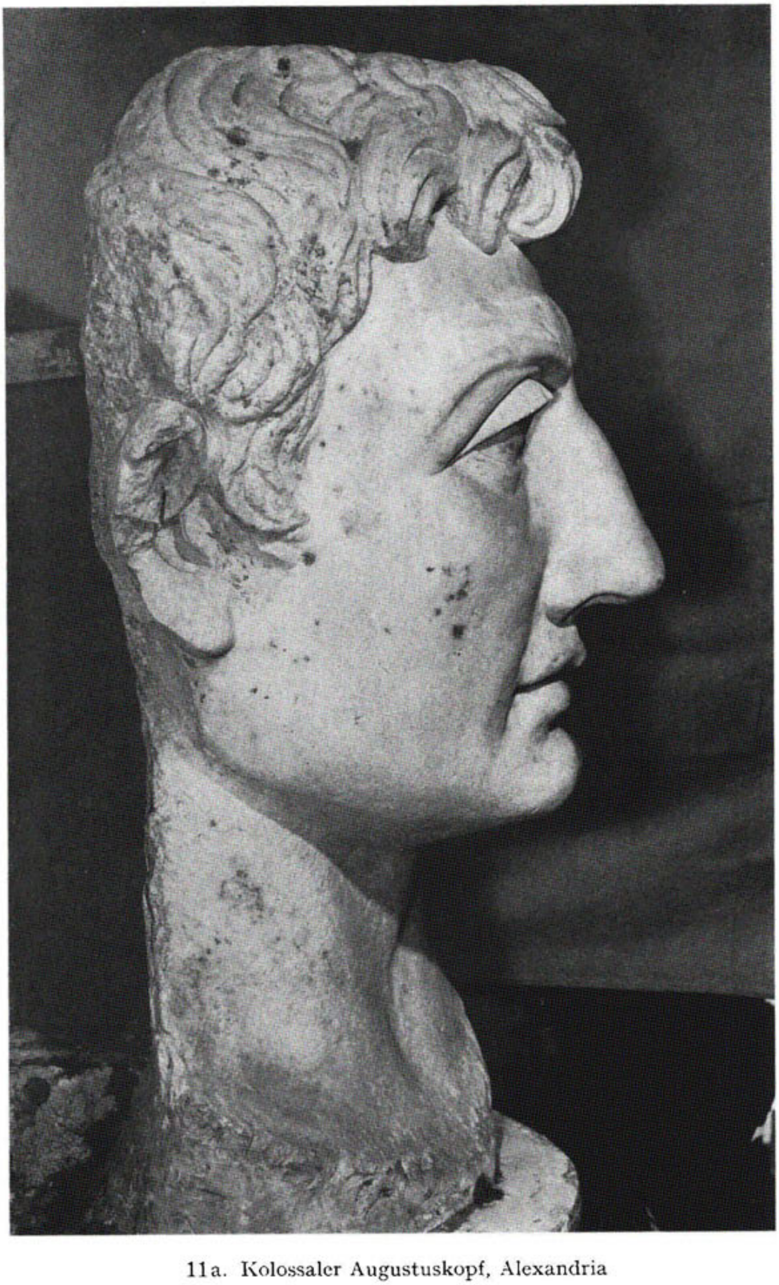
10a. Marmorkopf des Augustus, Baltimore



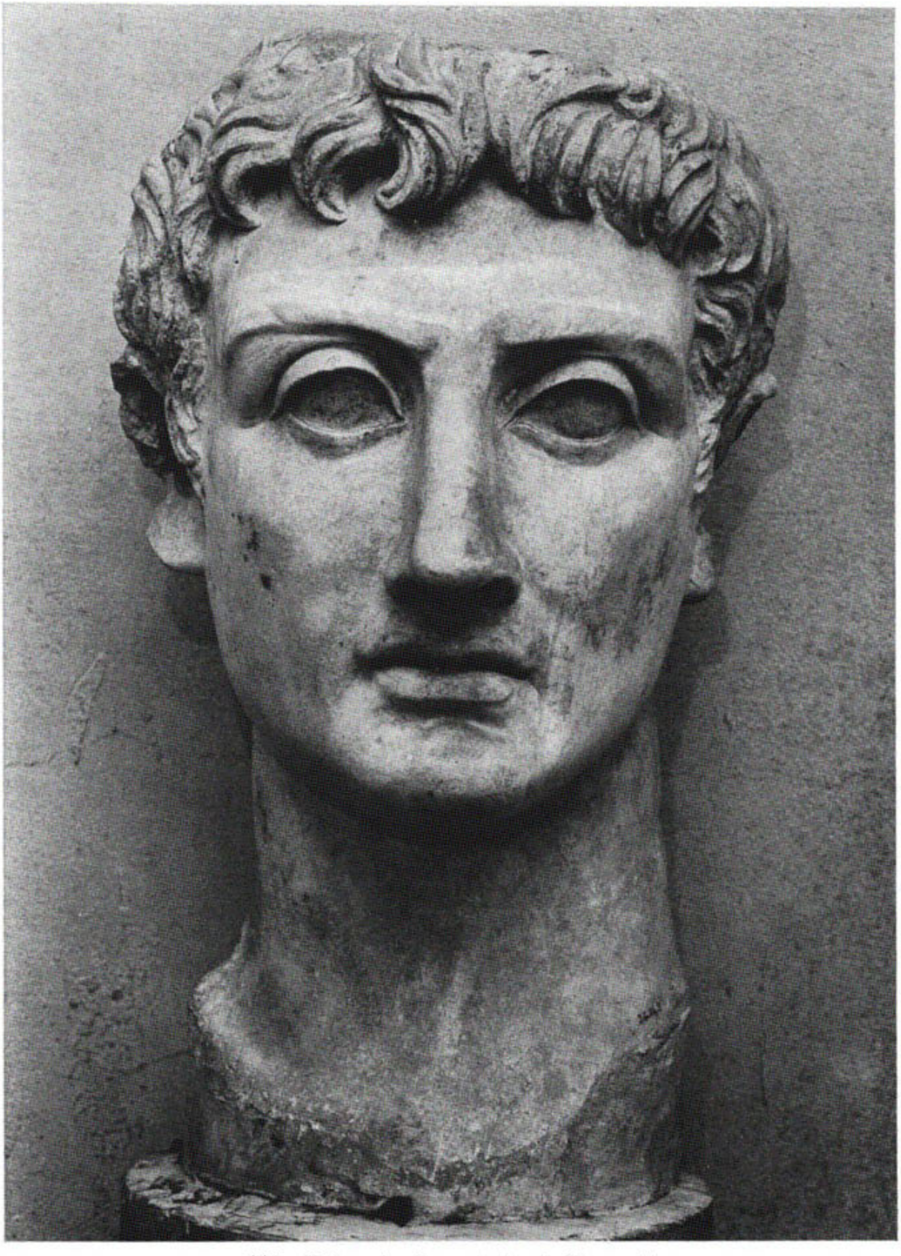
10b. Marmorkopf des Augustus, Baltimore



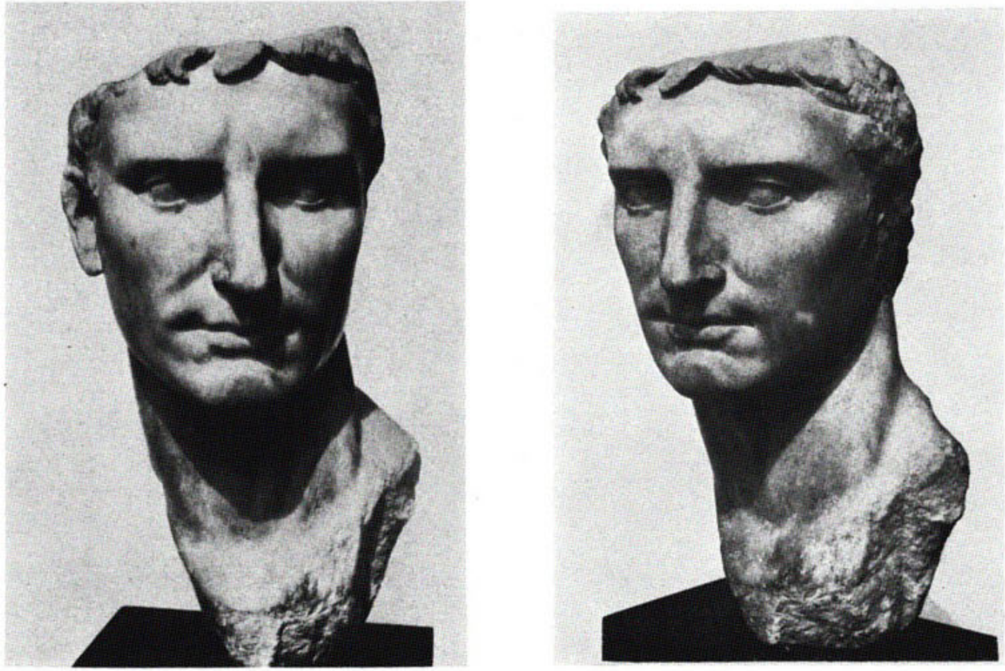
10c. Marmorkopf des Augustus, Baltimore



11a. Kolossaler Augustuskopf, Alexandria



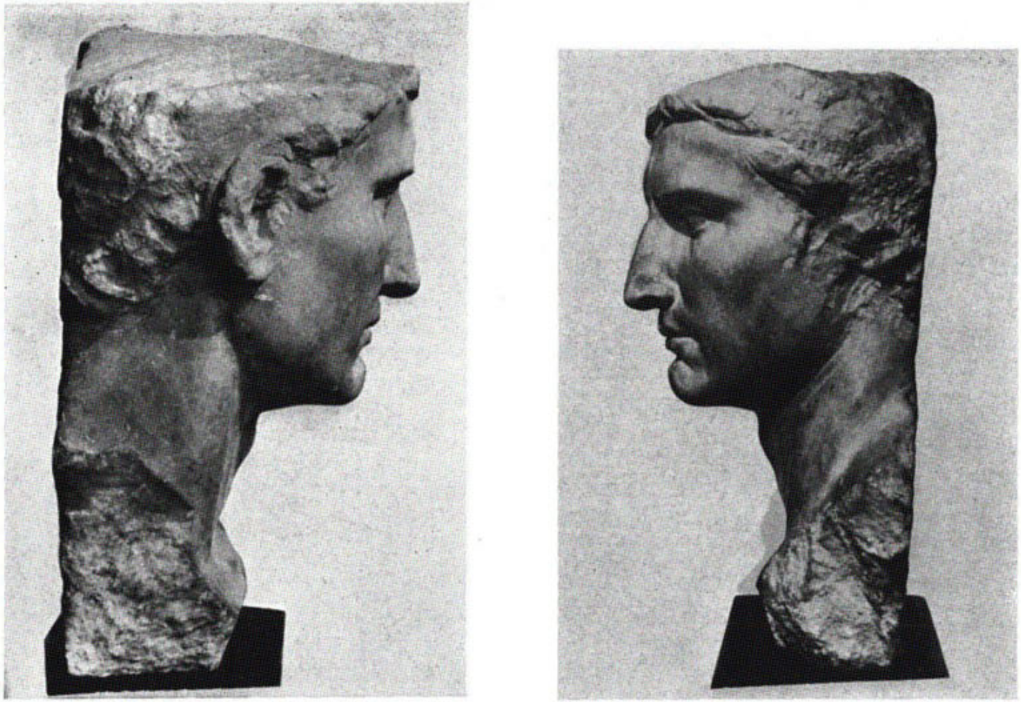
11b. Kolossaler Augustuskopf, Alexandria



12a

12b

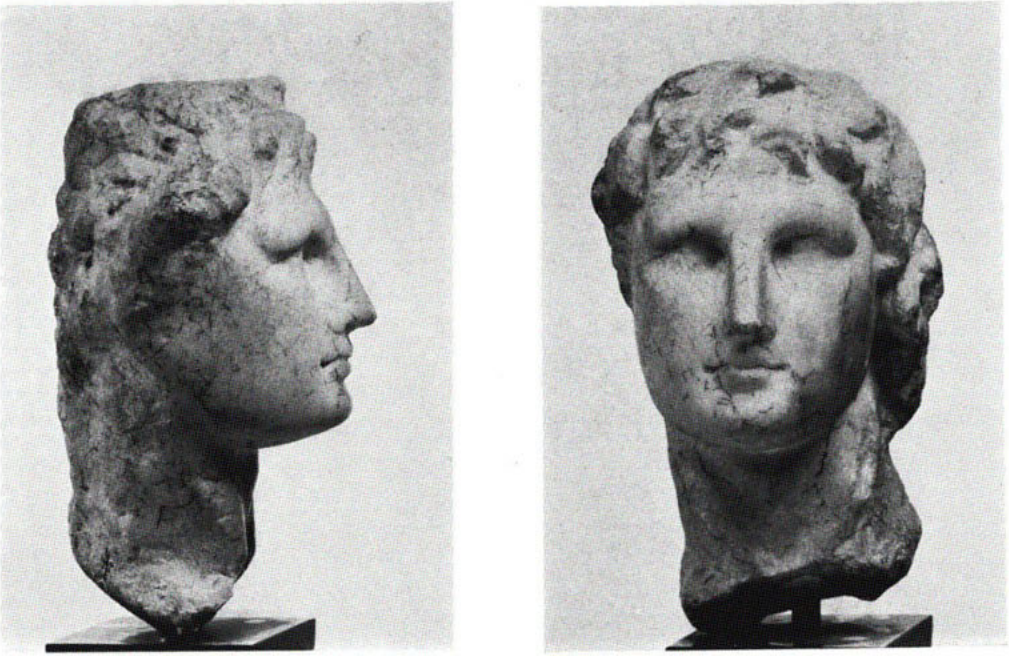
12a—b. Augustuskopf, Bloomfield Hills



12c

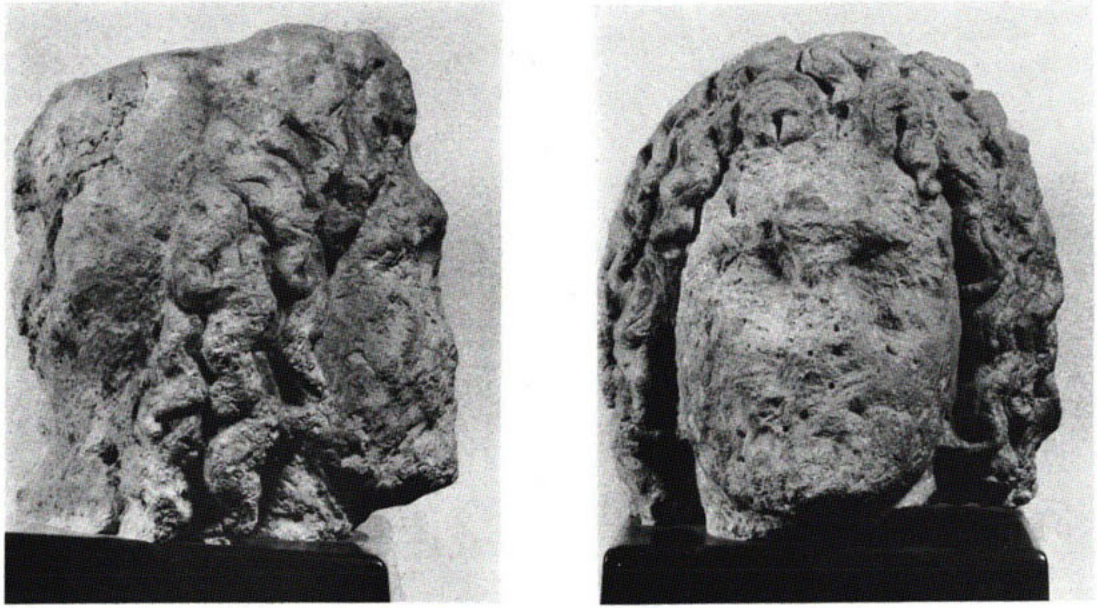
12d

12c–d. Augustuskopf, Bloomfield Hills



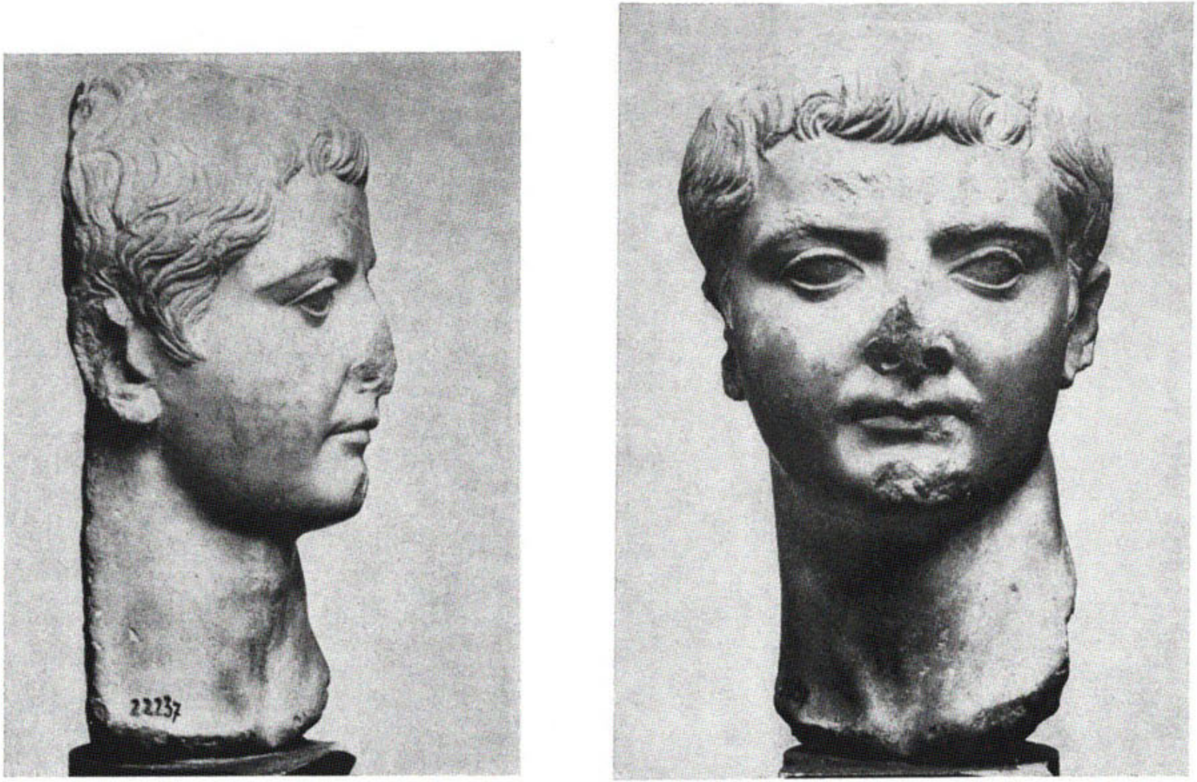
13a 13b

13a—b. Alexanderkopf, Stuttgart



14a 14b

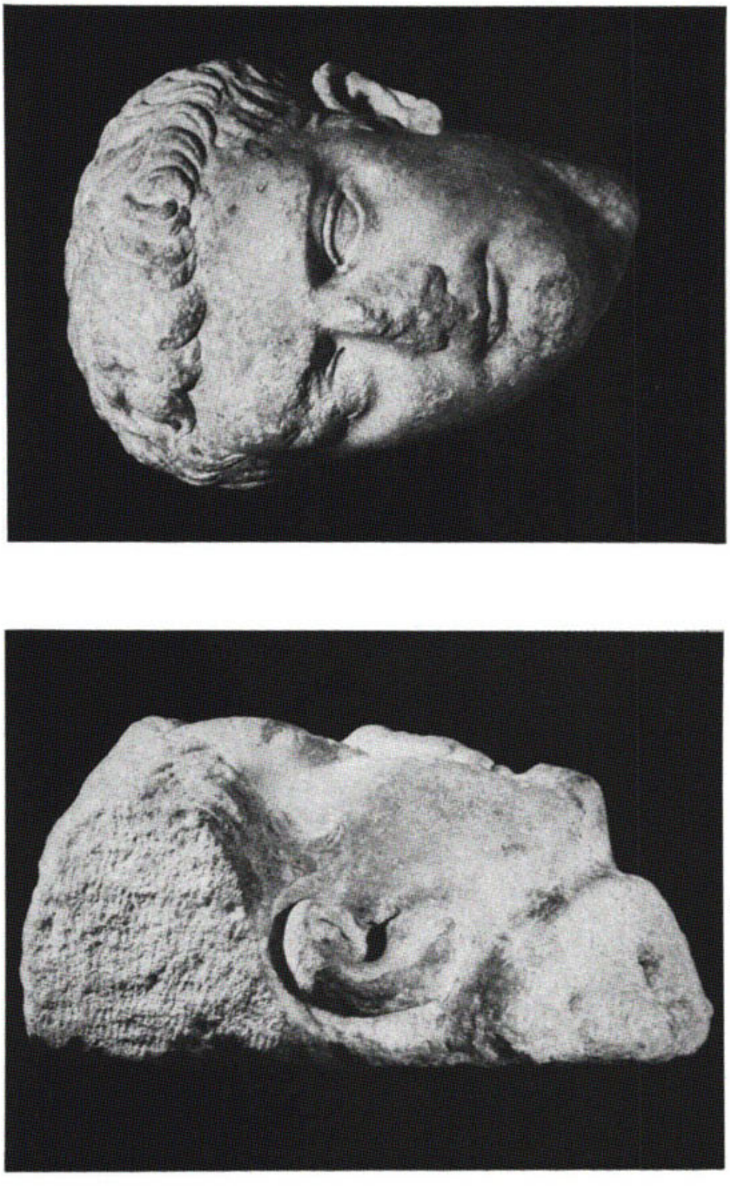
14a—b. Alexanderkopf, Alexandria, Privatbesitz



15a

15b

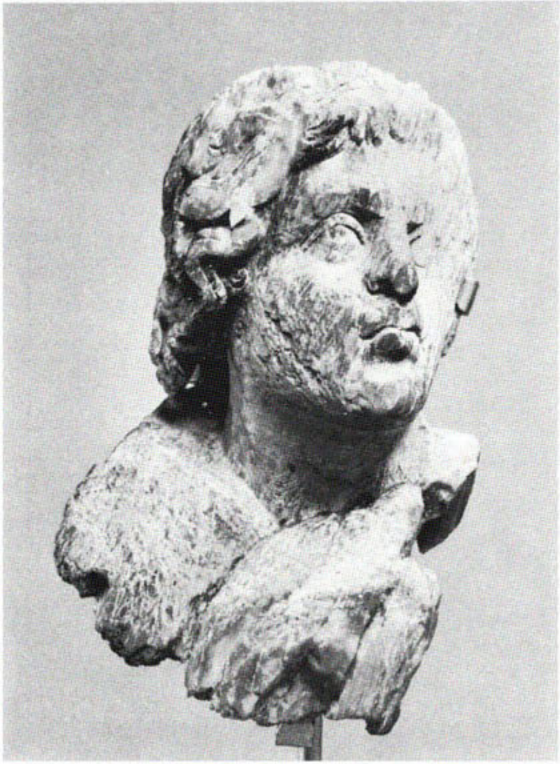
15a—b. Tiberius, Alexandria



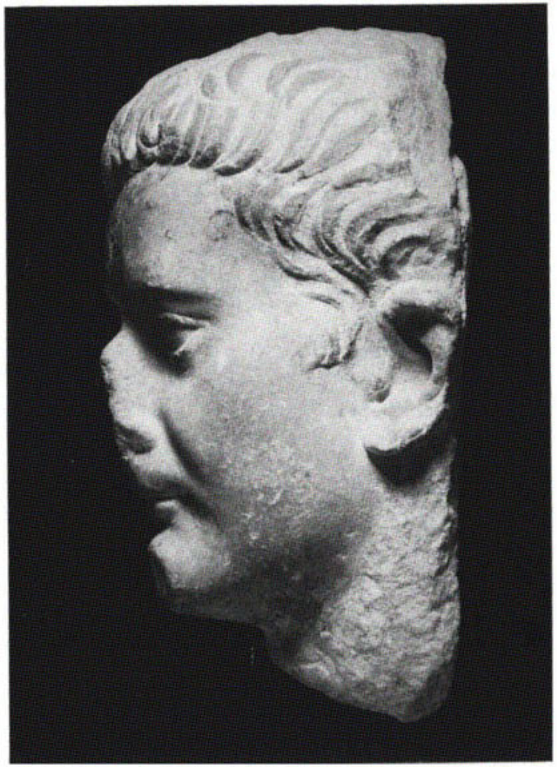
16a

16b

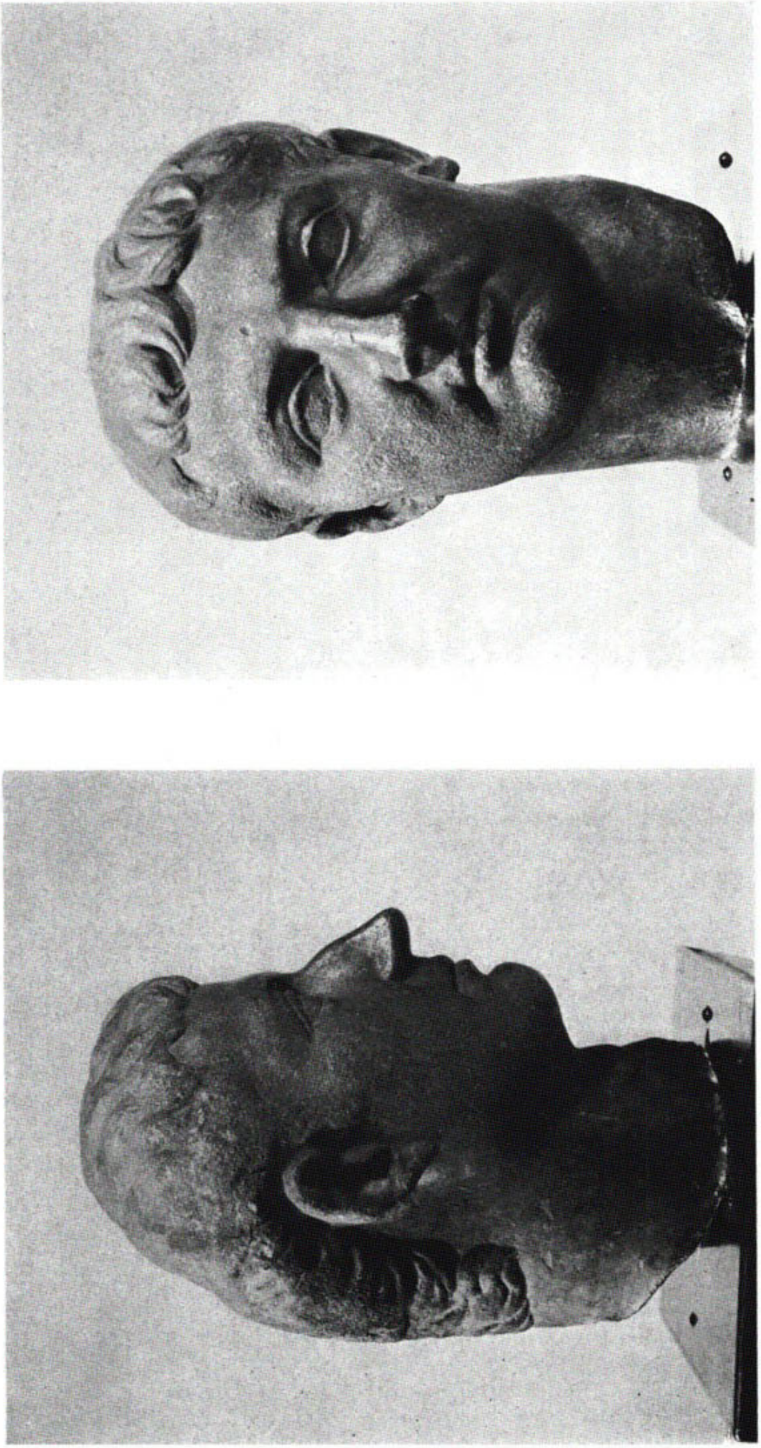
16a–b. Tiberius, Berkeley



17. Elfenbeinbüstchen Alexanders, Baltimore



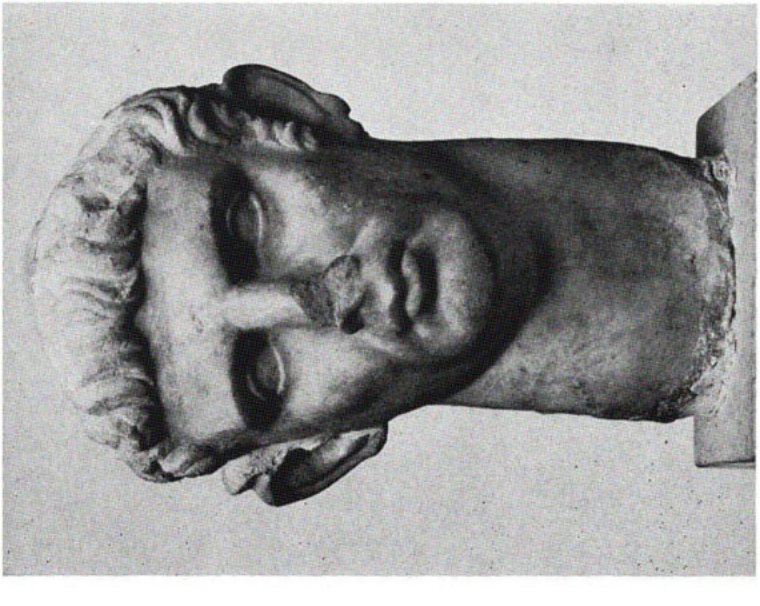
16c. Tiberius, Berkeley



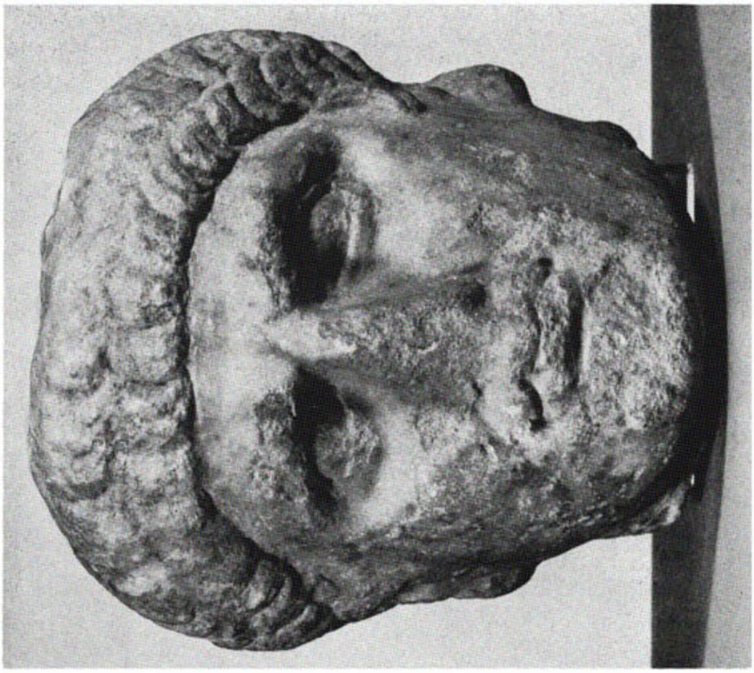
18a

18b

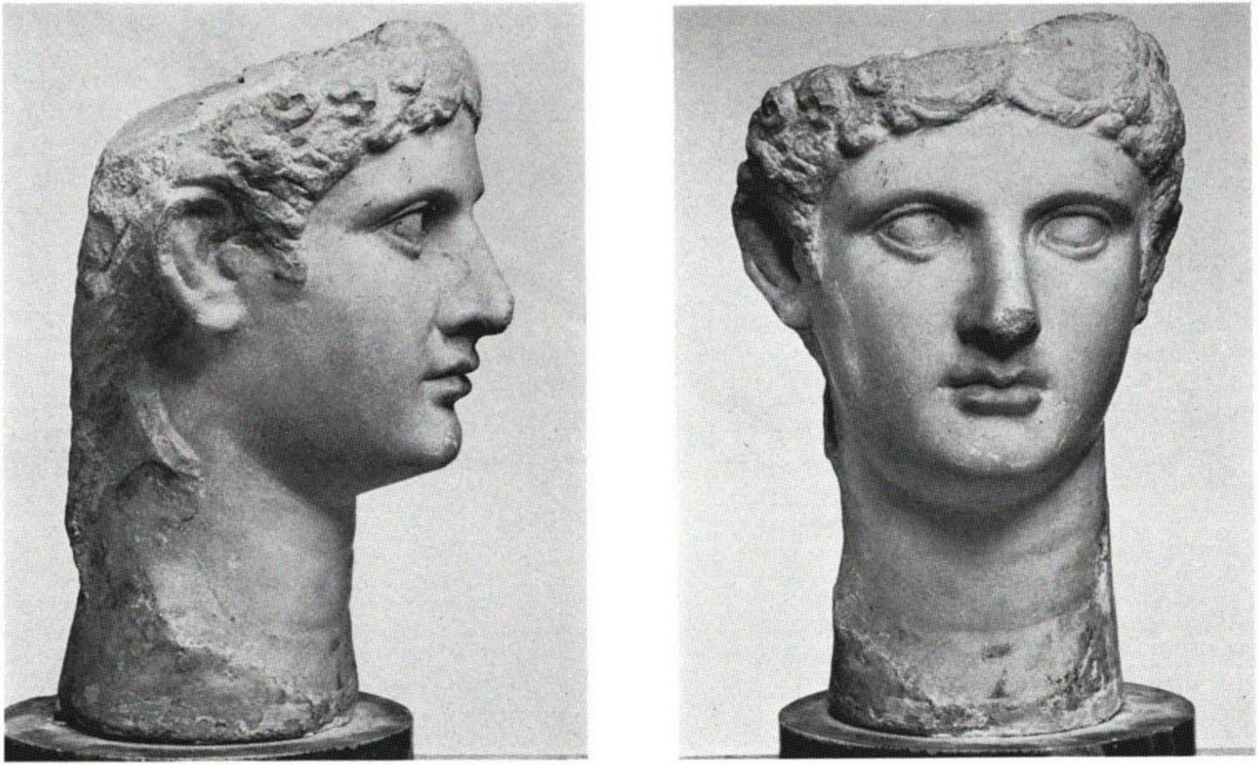
18a—b. Tiberius, Toronto



19. Claudius, Alexandria



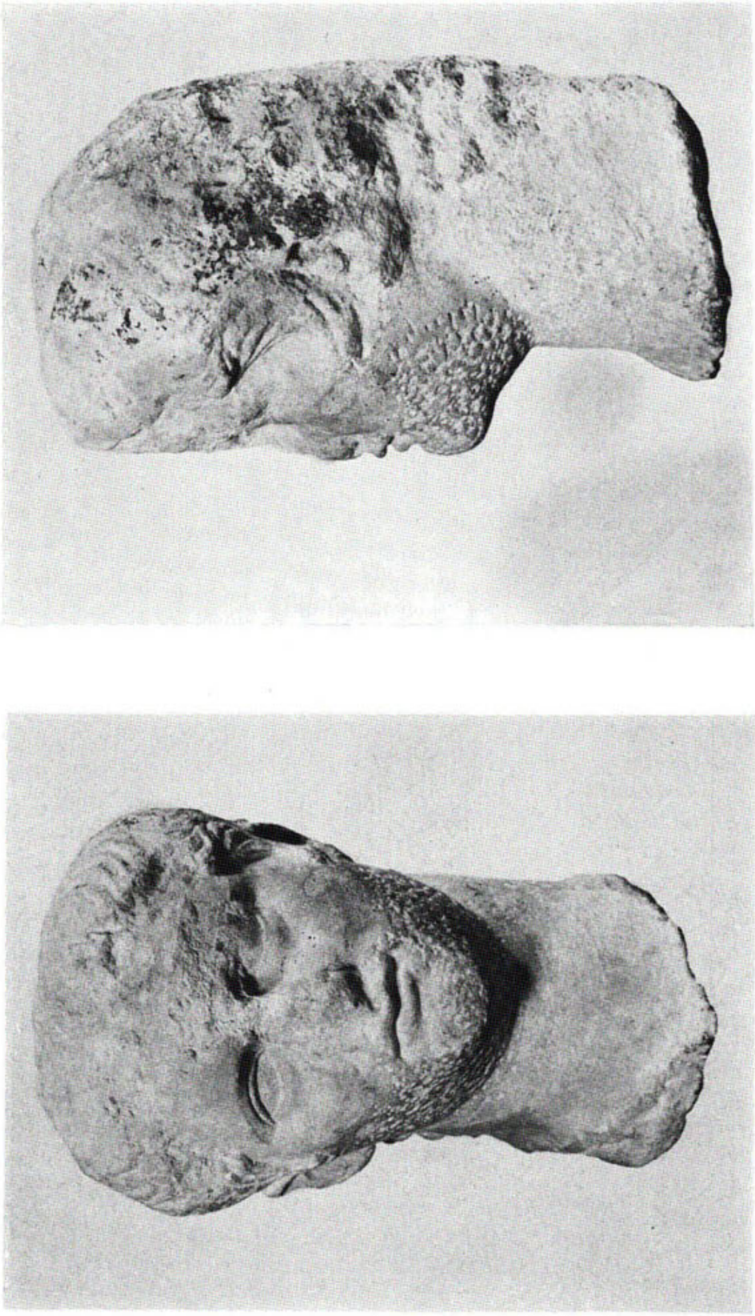
20. Nero, Bern



21a

21b

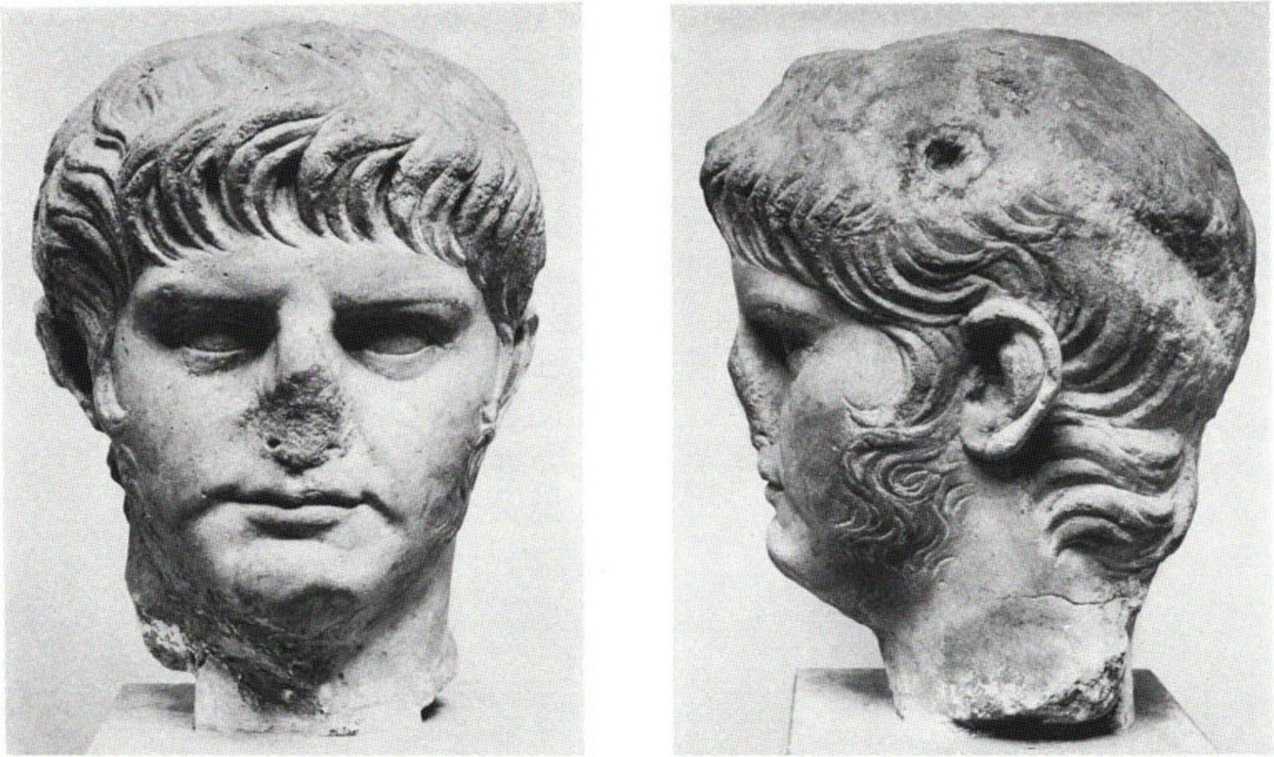
21a—b. Agrippina minor, Alexandria



22a

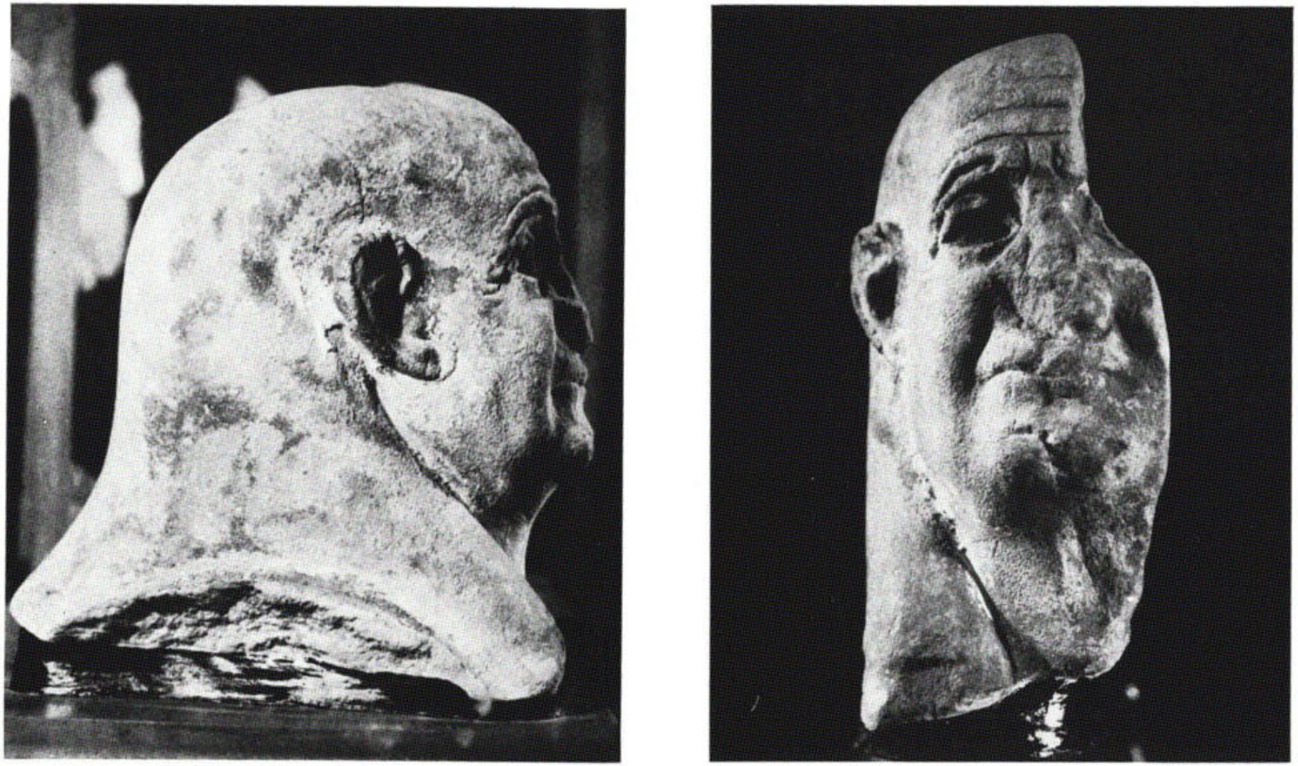
22b

22a—b. Nero, Columbia



23a 23b

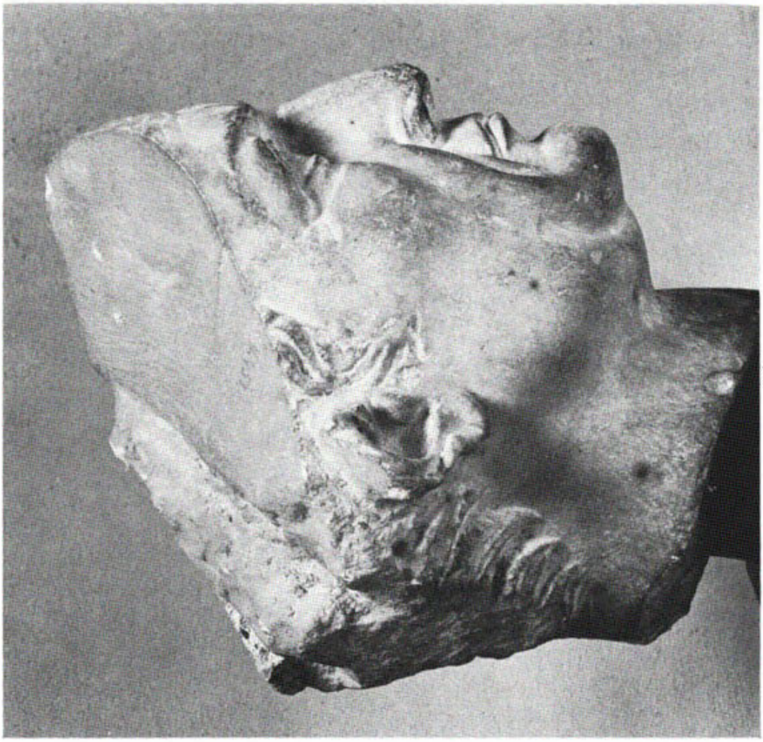
23a—b. Nero, Rom



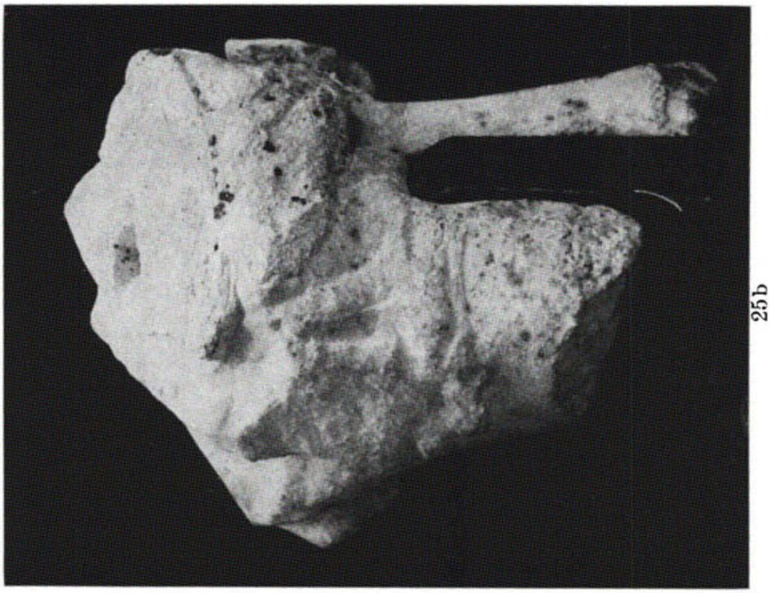
24a

24b

24a—b. Kopf einer Vespasiansphinx, Kairo

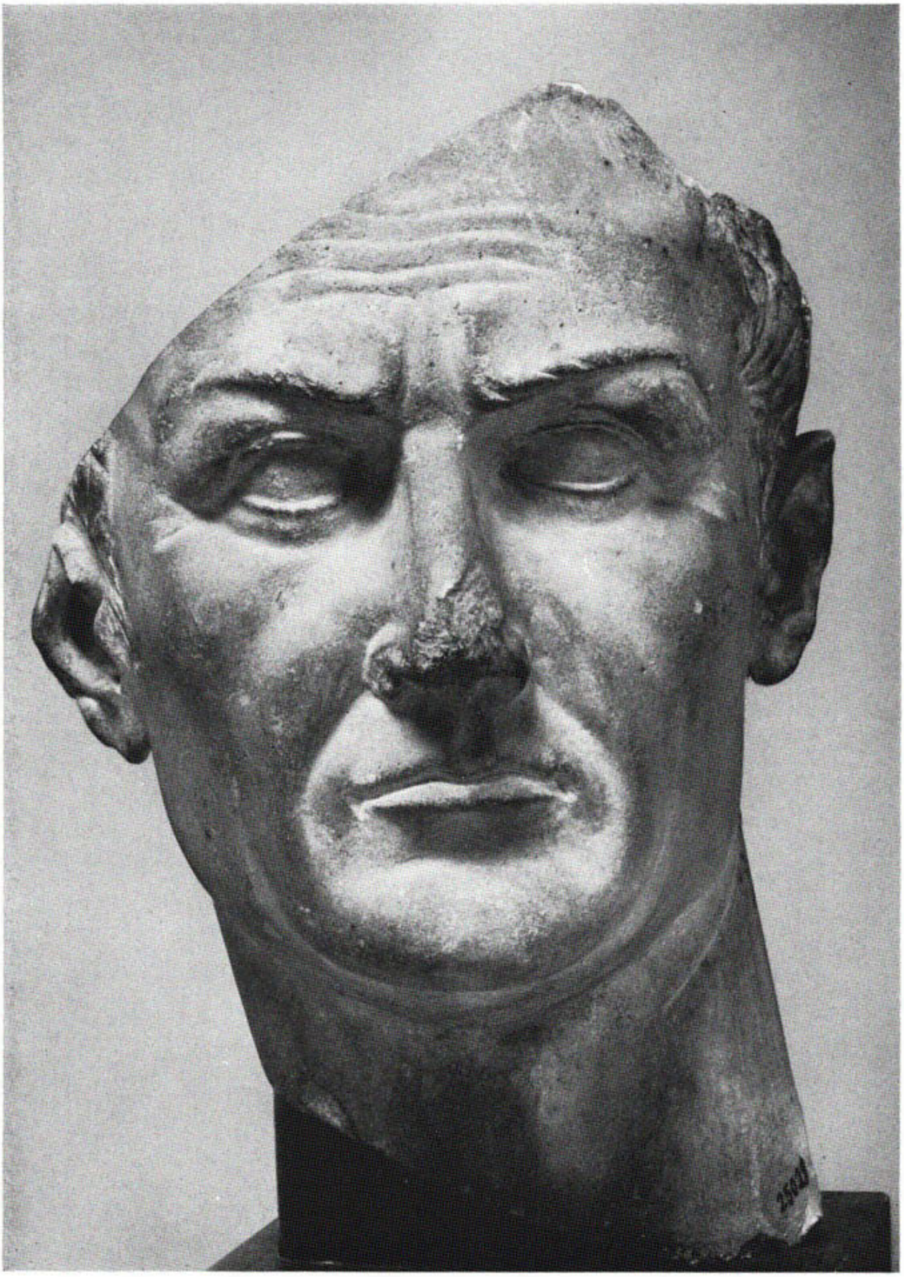


25a

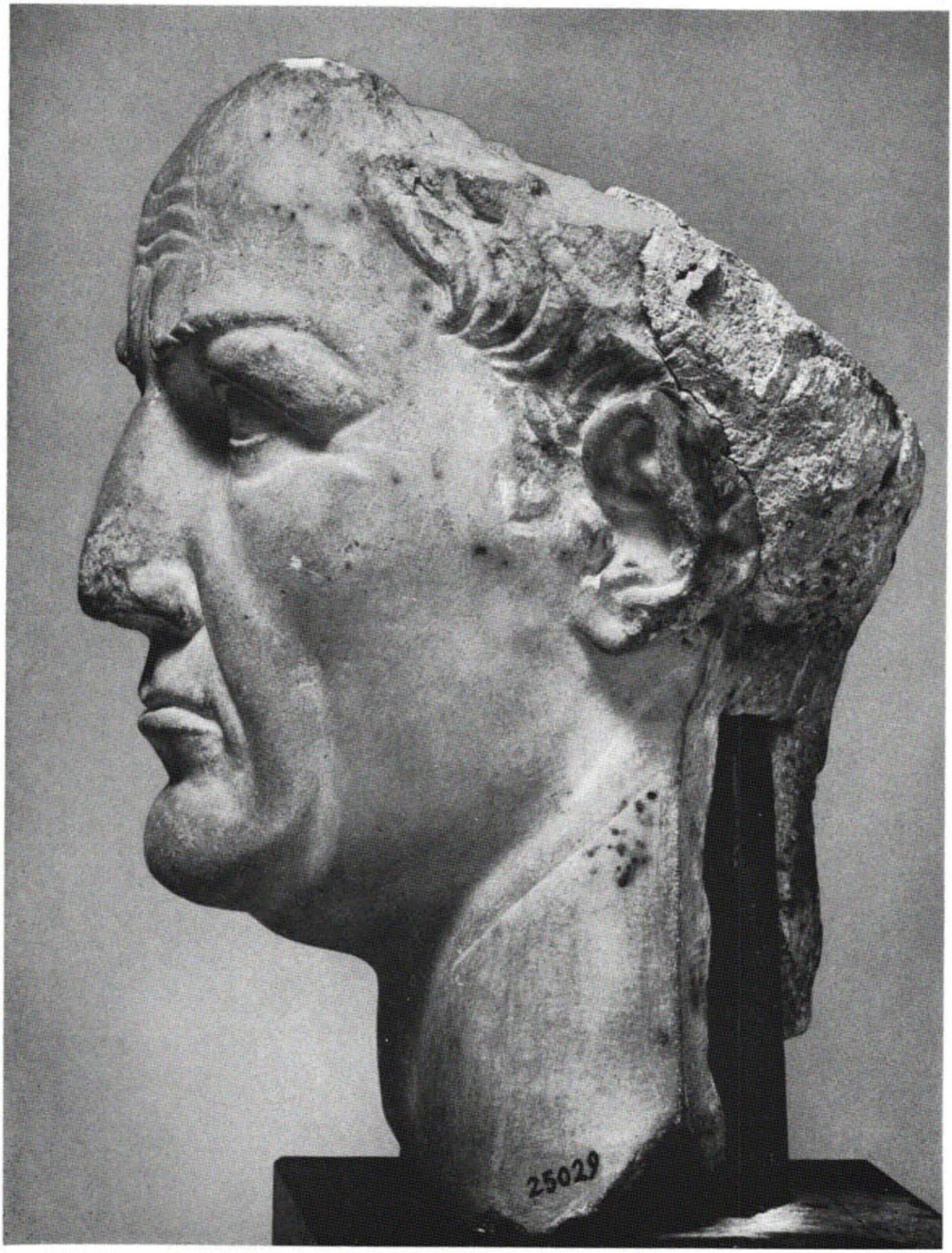


25b

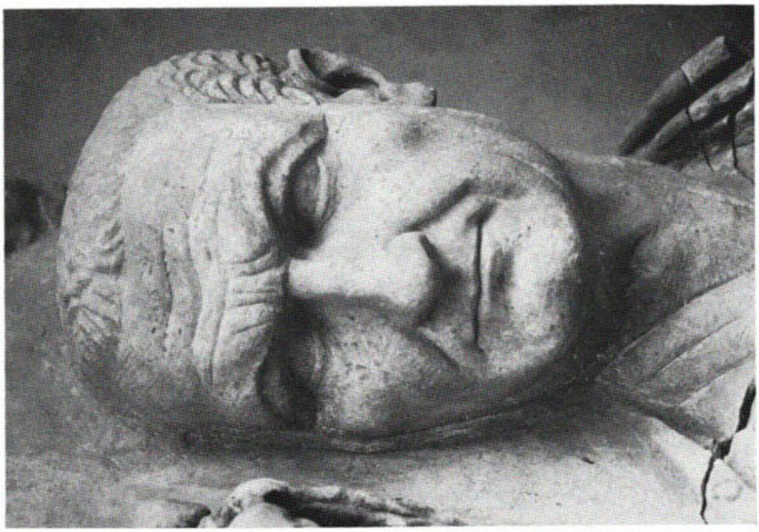
25a—b. Kolossaler Vespasianskopf, Alexandria



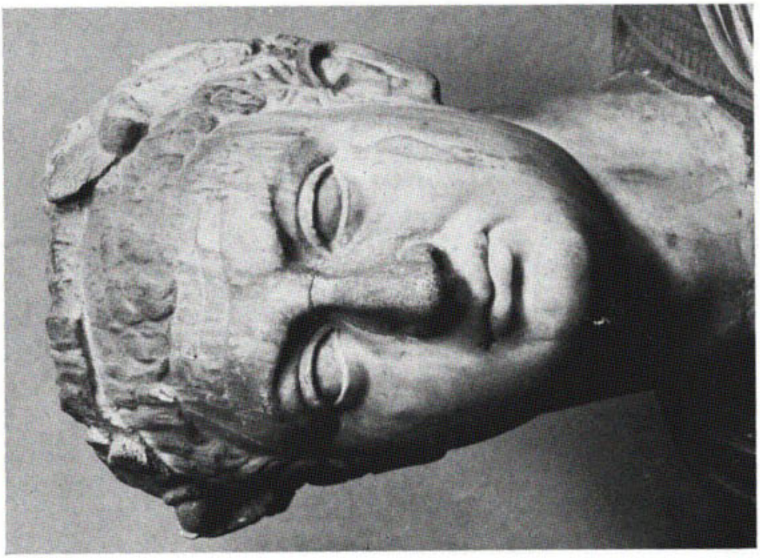
25c. Kolossaler Vespasianskopf, Alexandria



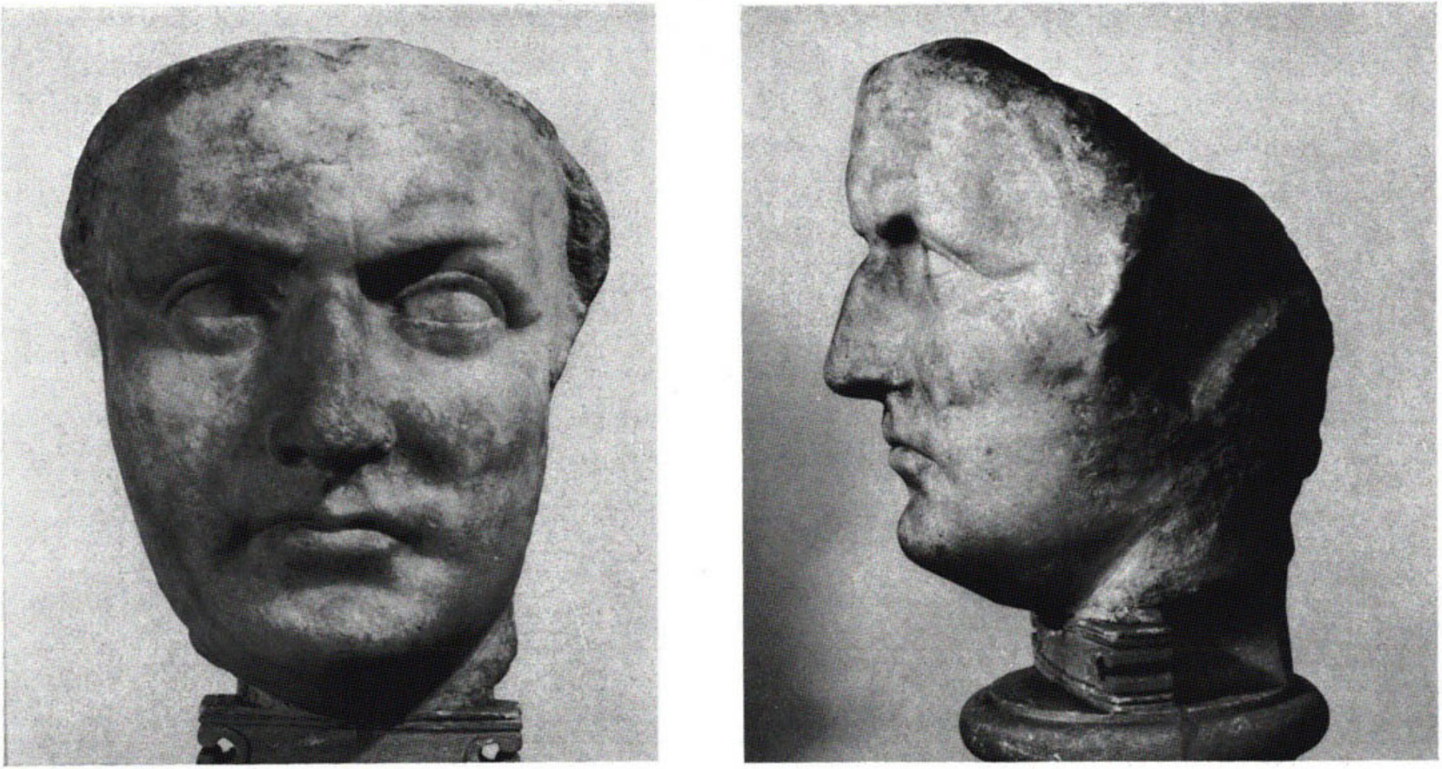
25d. Kolossaler Vespasianskopf, Alexandria



26. Vespasian, Cancelleriarelief, Rom



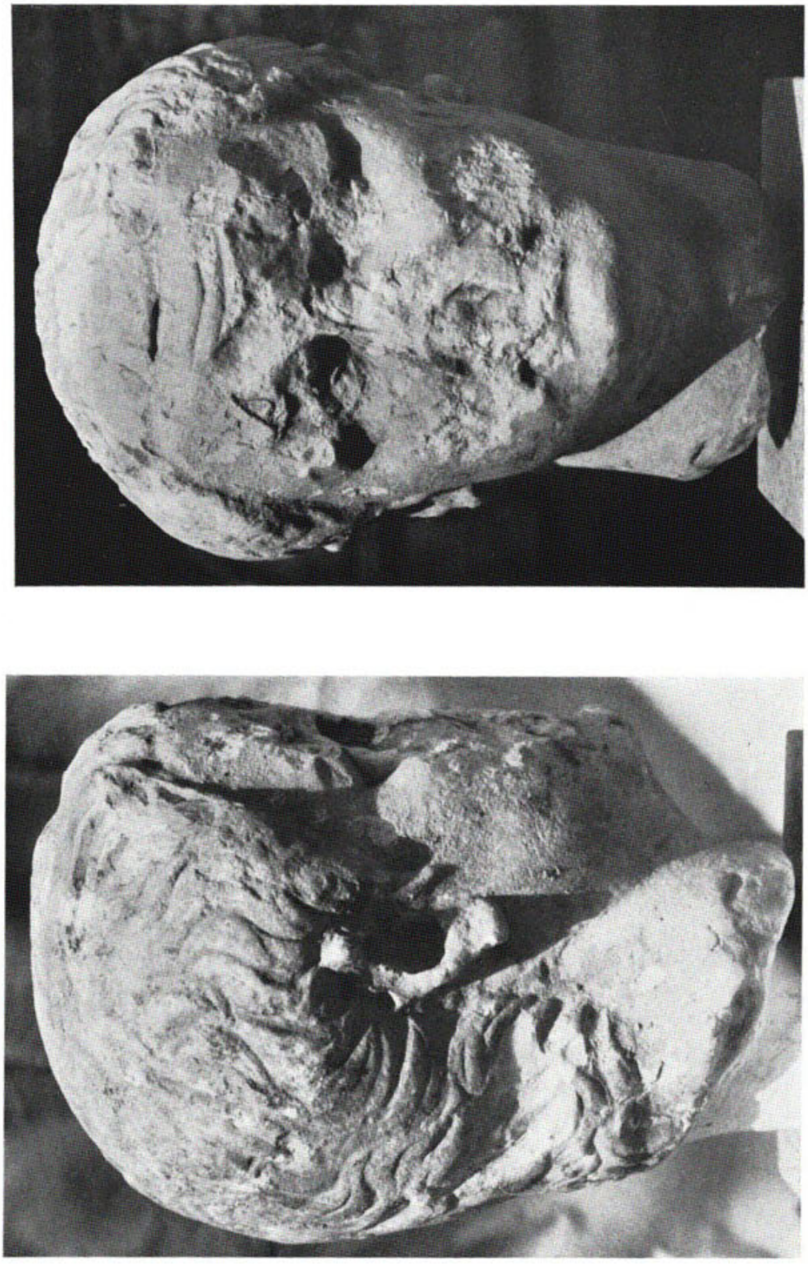
27. Titus, Venedig



28a

28b

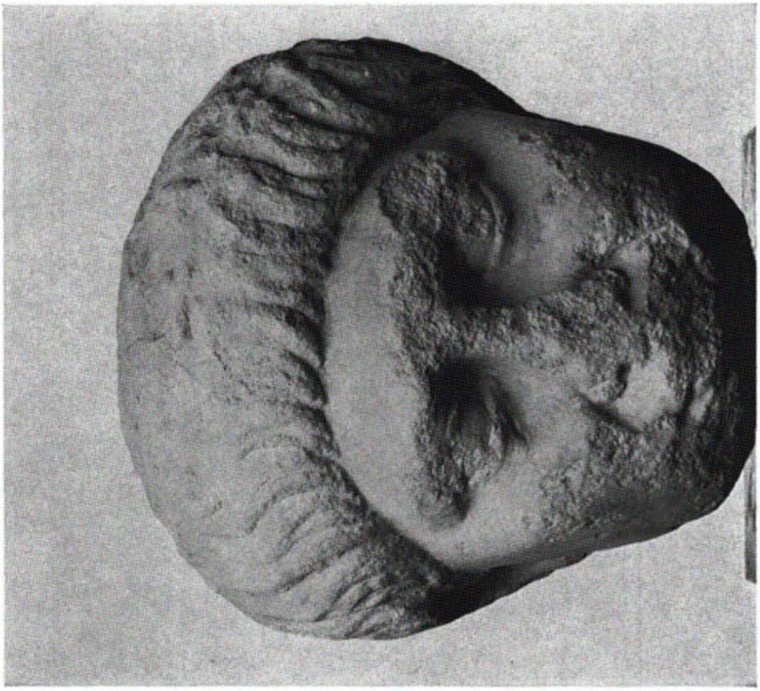
28a—b. Vespasian, London



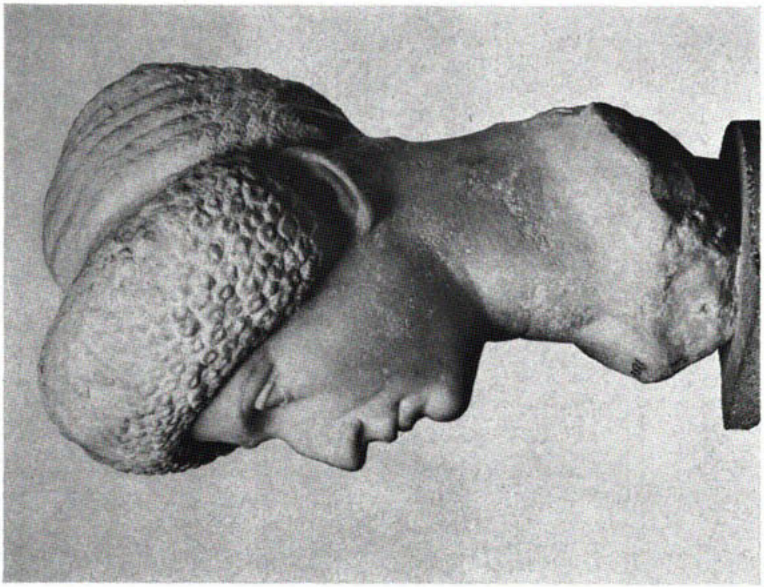
29a

29b

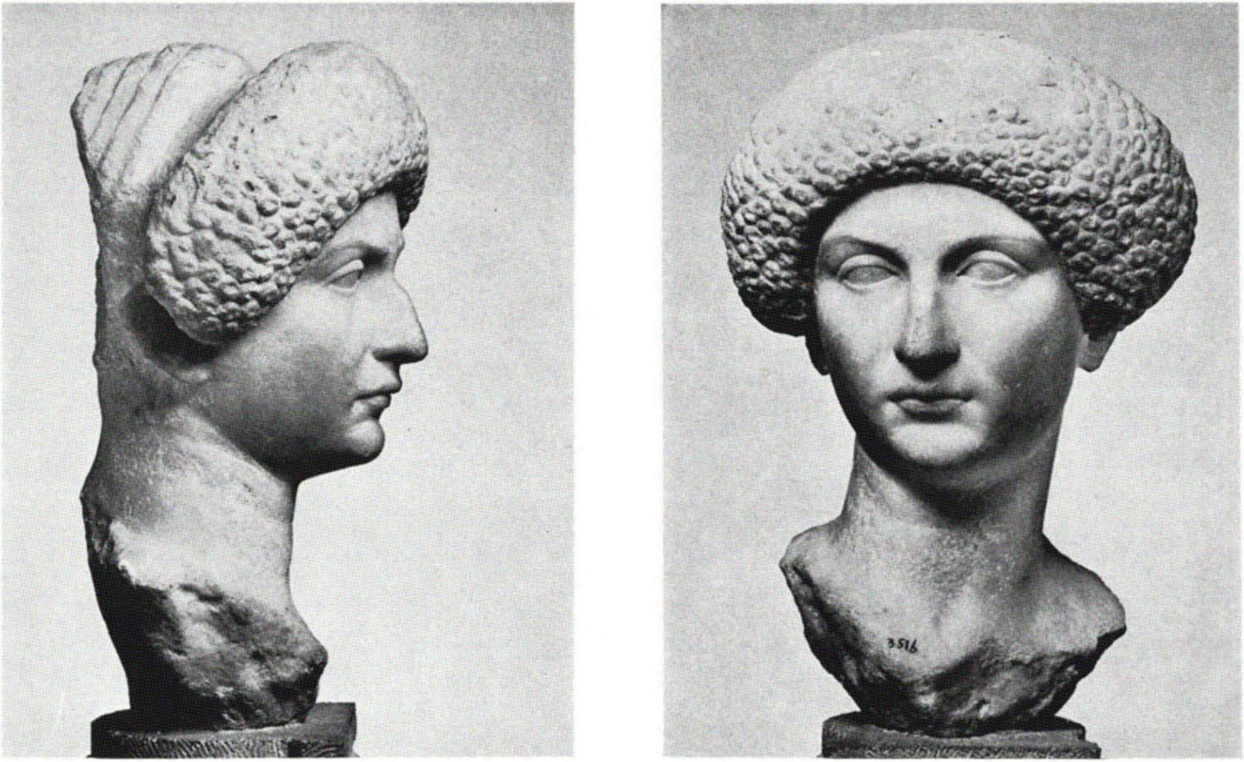
29a—b. Titus, Alexandria



30. Traian, Alexandria



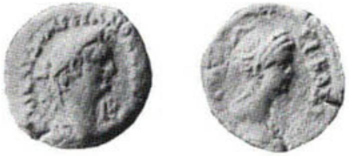
31a. Domitia, Alexandria



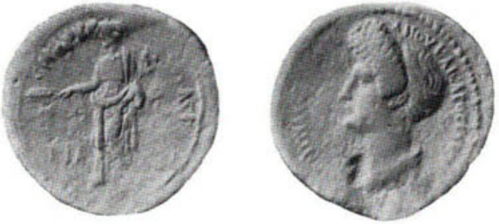
31 b

31 c

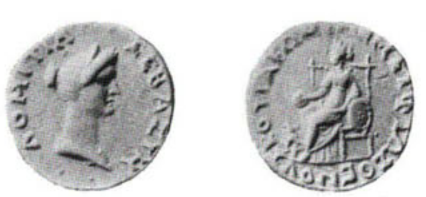
31 b—c. Domitia, Alexandria



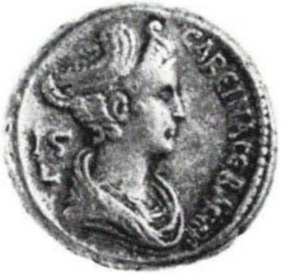
32. Tetradrachmon mit Domitia, Paris (Abguß)



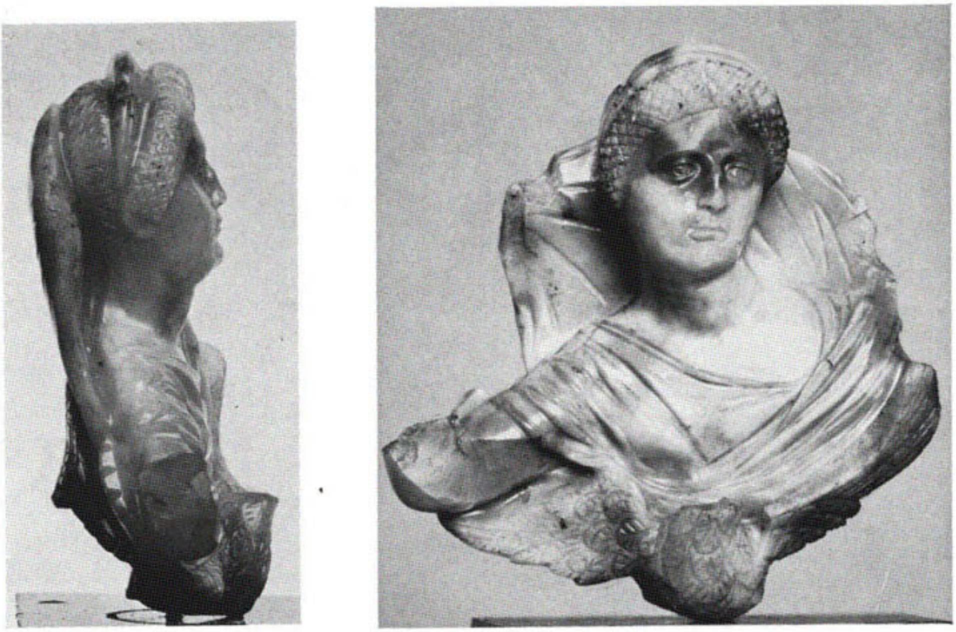
33. Bronze mit Domitia, Paris (Abguß)



34. Bronze mit Domitia aus Kytiaion, Paris (Abguß)



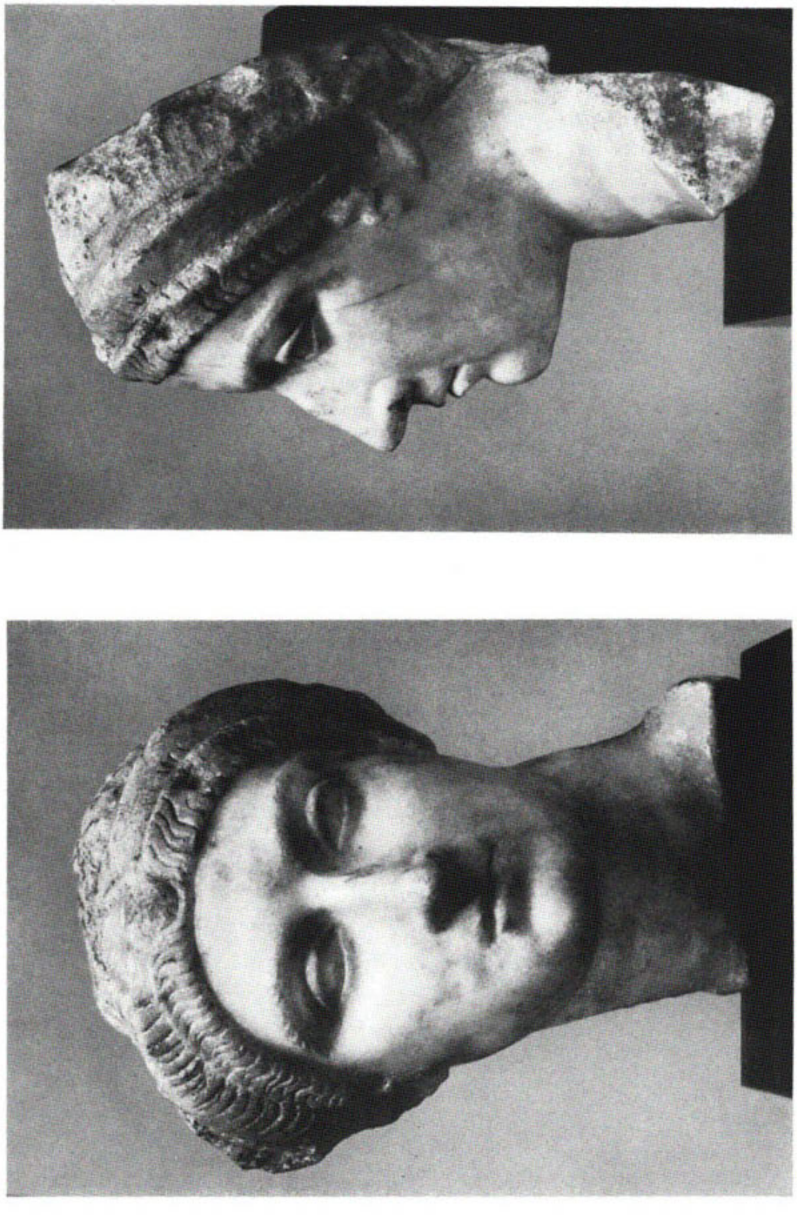
35. Tetradrachmon mit Sabina, Bern (Original)



36a

36b

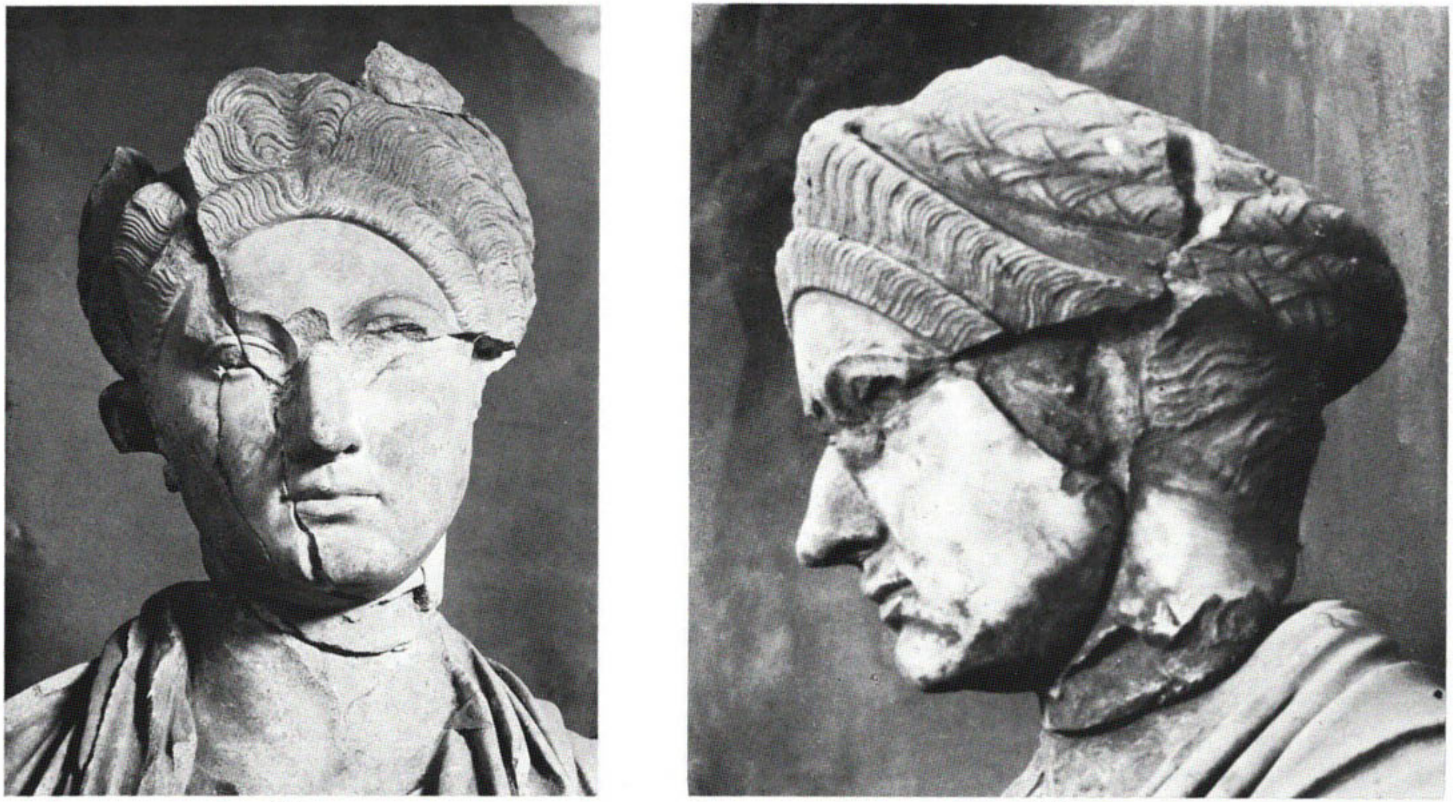
36a—b. Chalzedonbüstchen der Domitia, London



37a

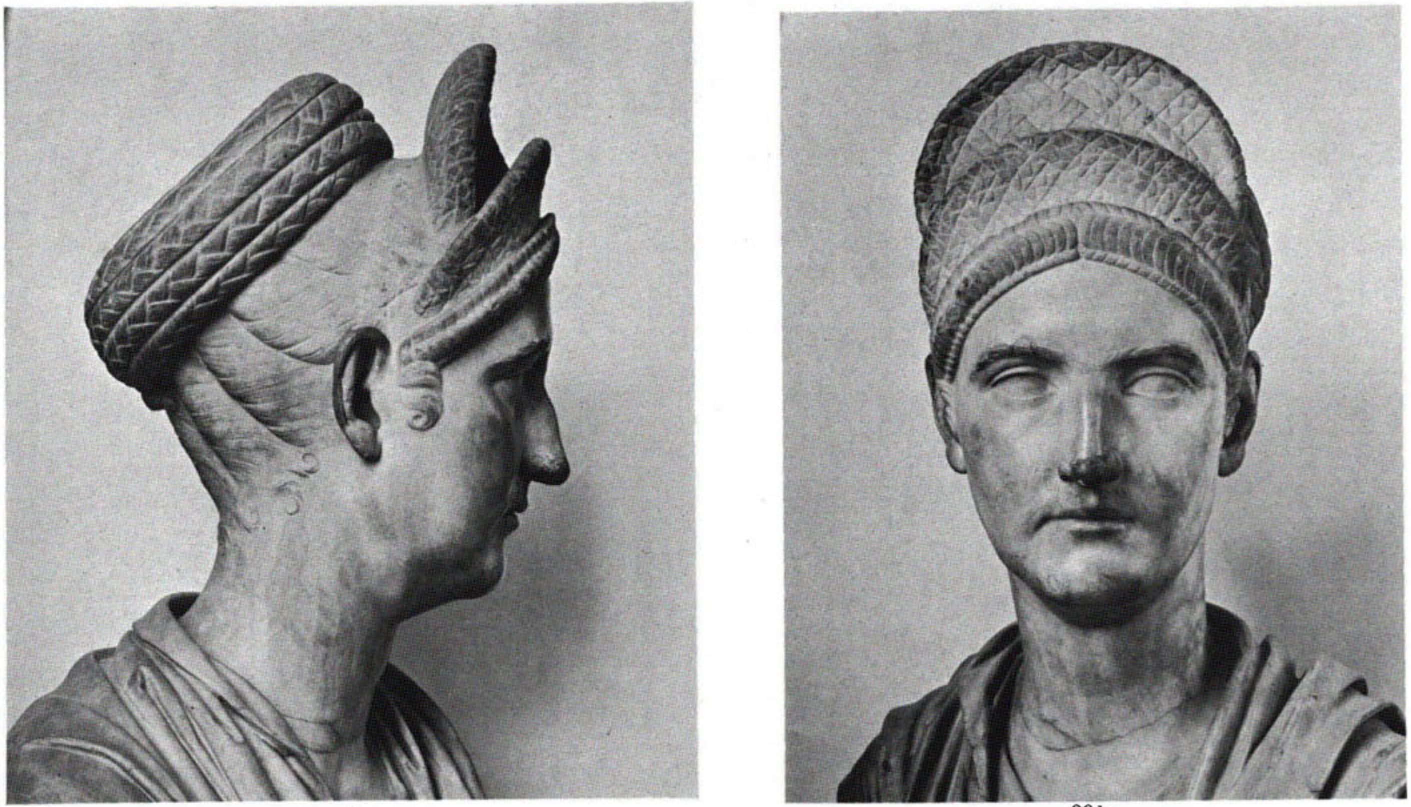
37b

37a—b. Sabina, Privatbesitz, Zürich


38a

38b

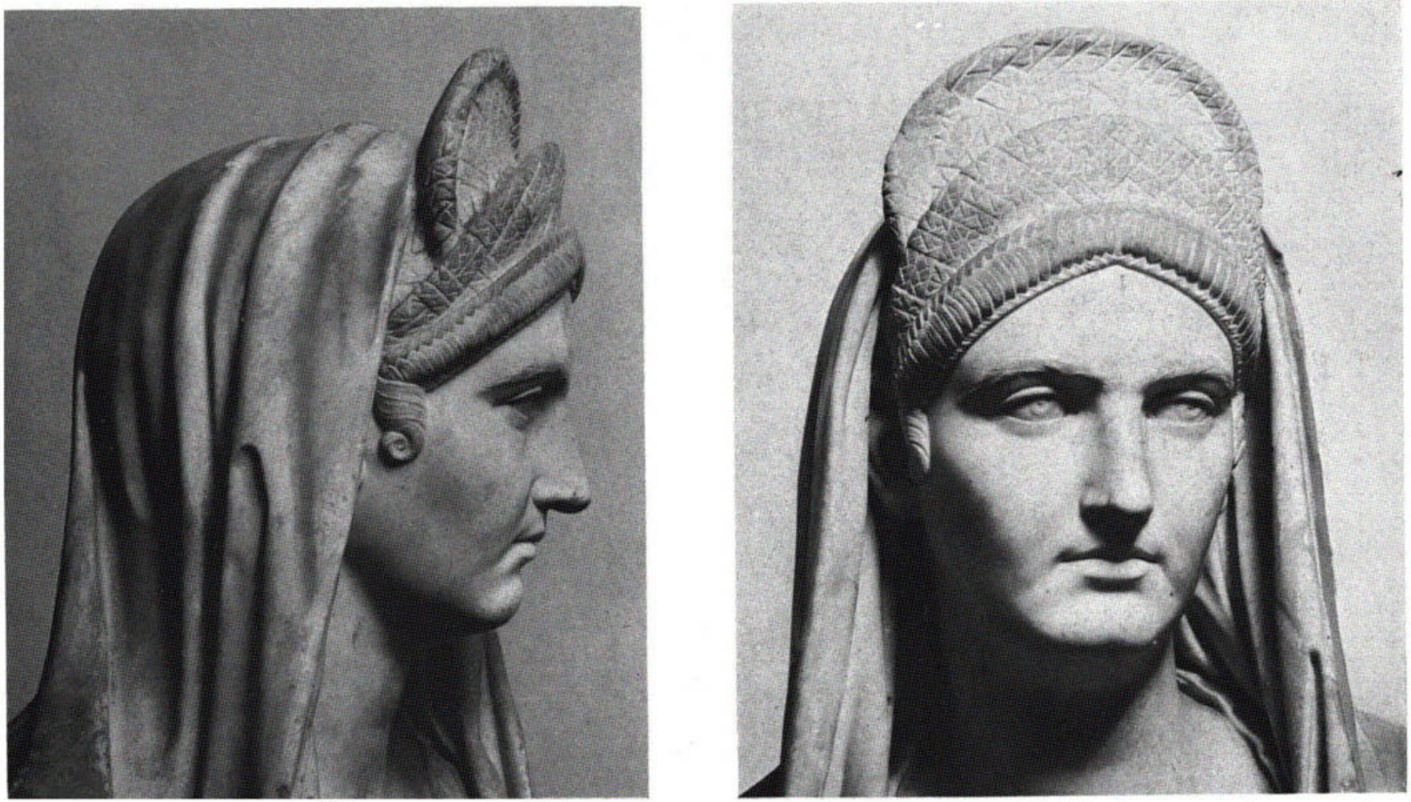
38a—b. Kopf der Sabinastatue, Vaison



39a

39b

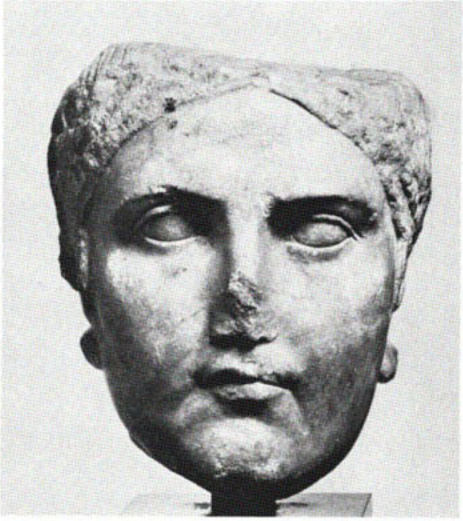
39a—b. Matidiabüste, Paris



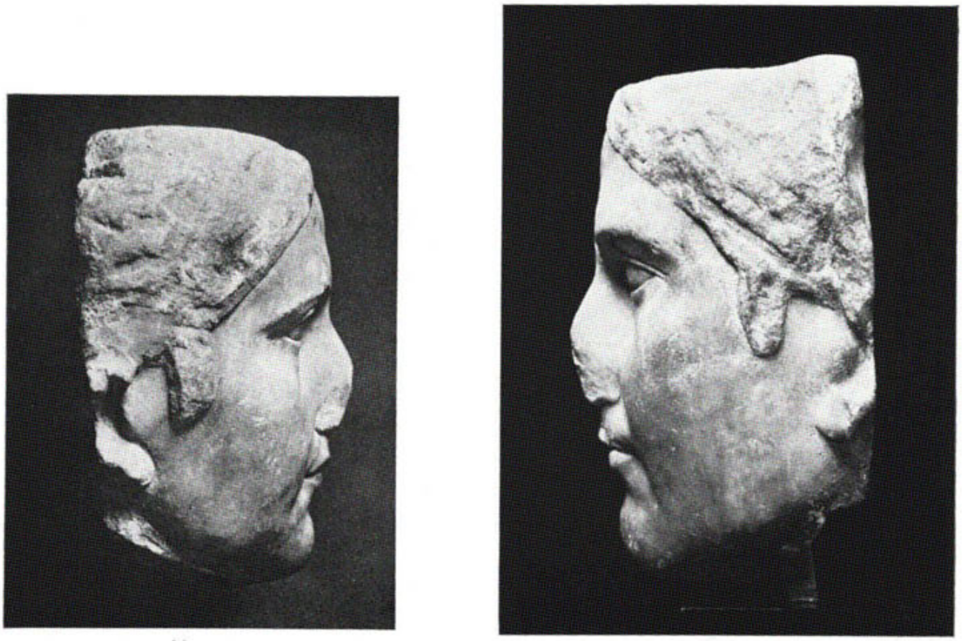
40a

40b

40a—b. Matidiabüste, Neapel



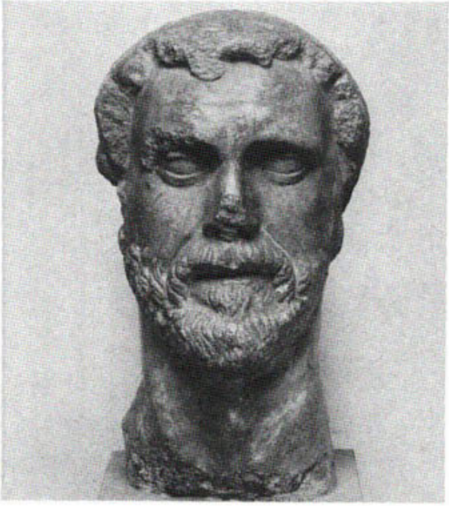
41 a



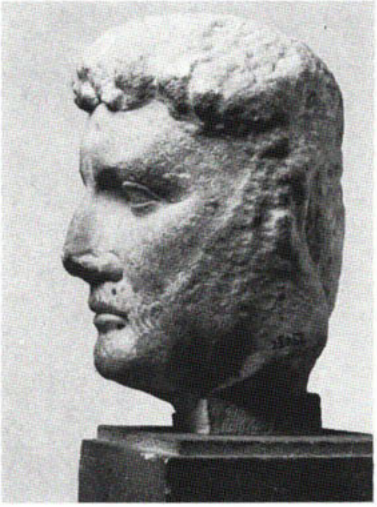
41 b

41 c

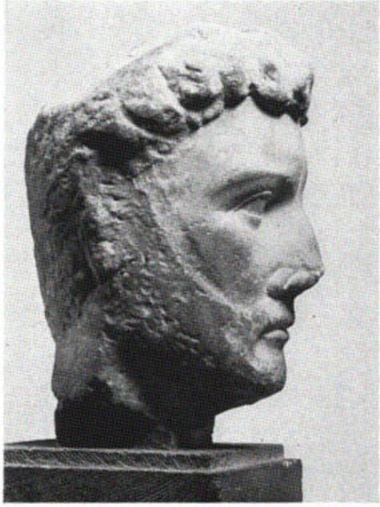
41 a—c. Matidia, Dresden



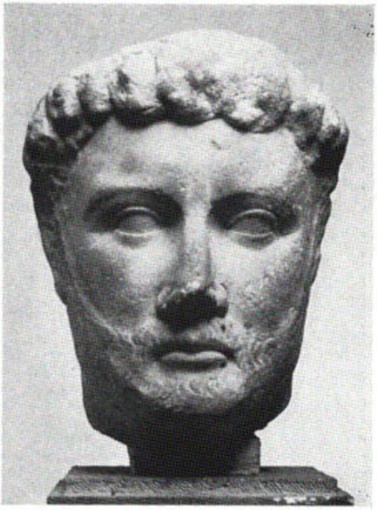
42. Antoninus Pius, Kairo



43a. Hadrian, Alexandria

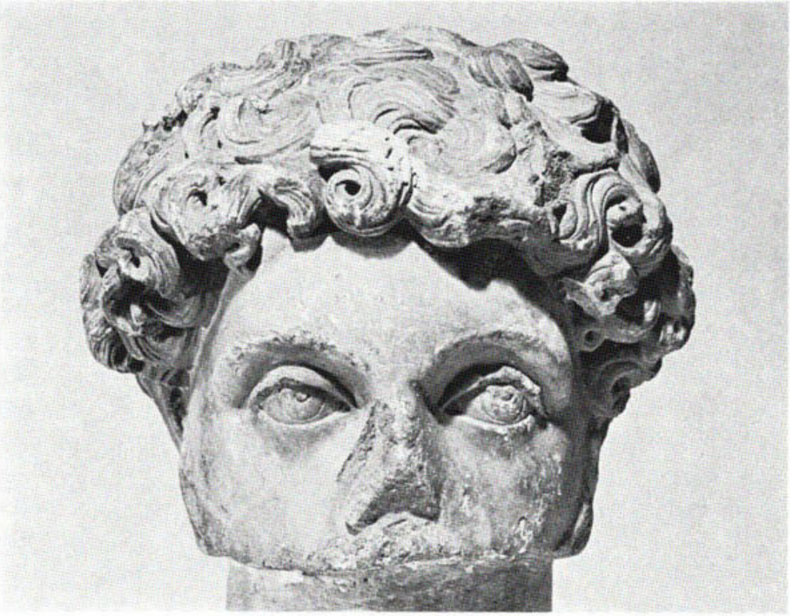


43b

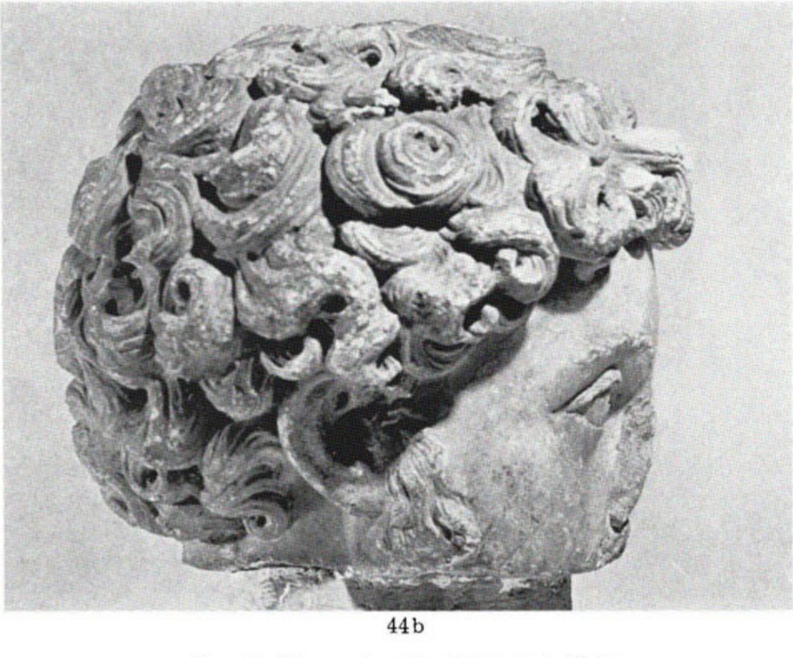


43c

43b—c. Hadrian, Alexandria

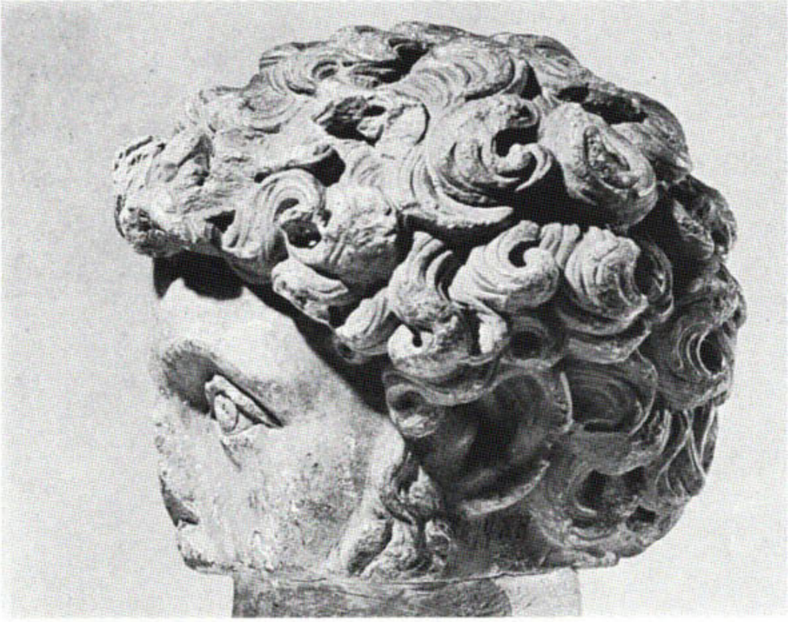


44 a

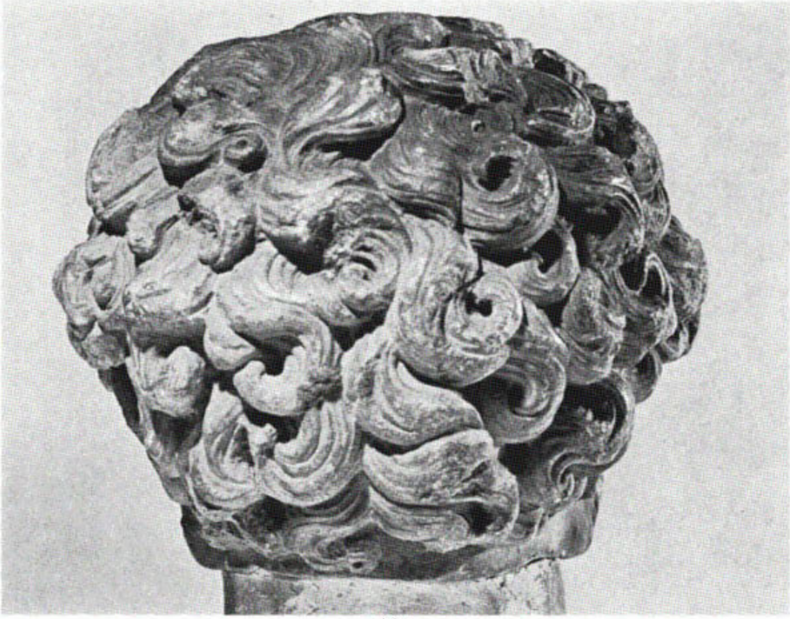


44 b

44a—b. Marcus Aurelius, Fragment, Kairo

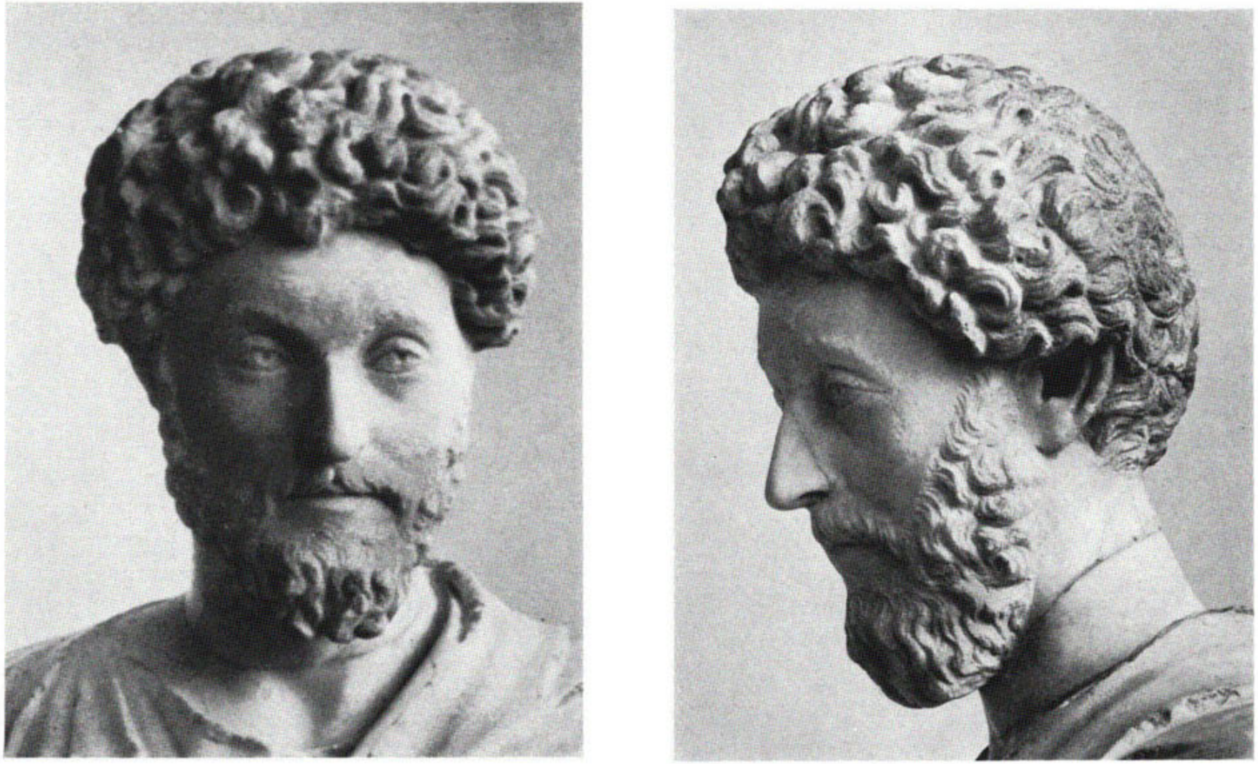


44c



44d

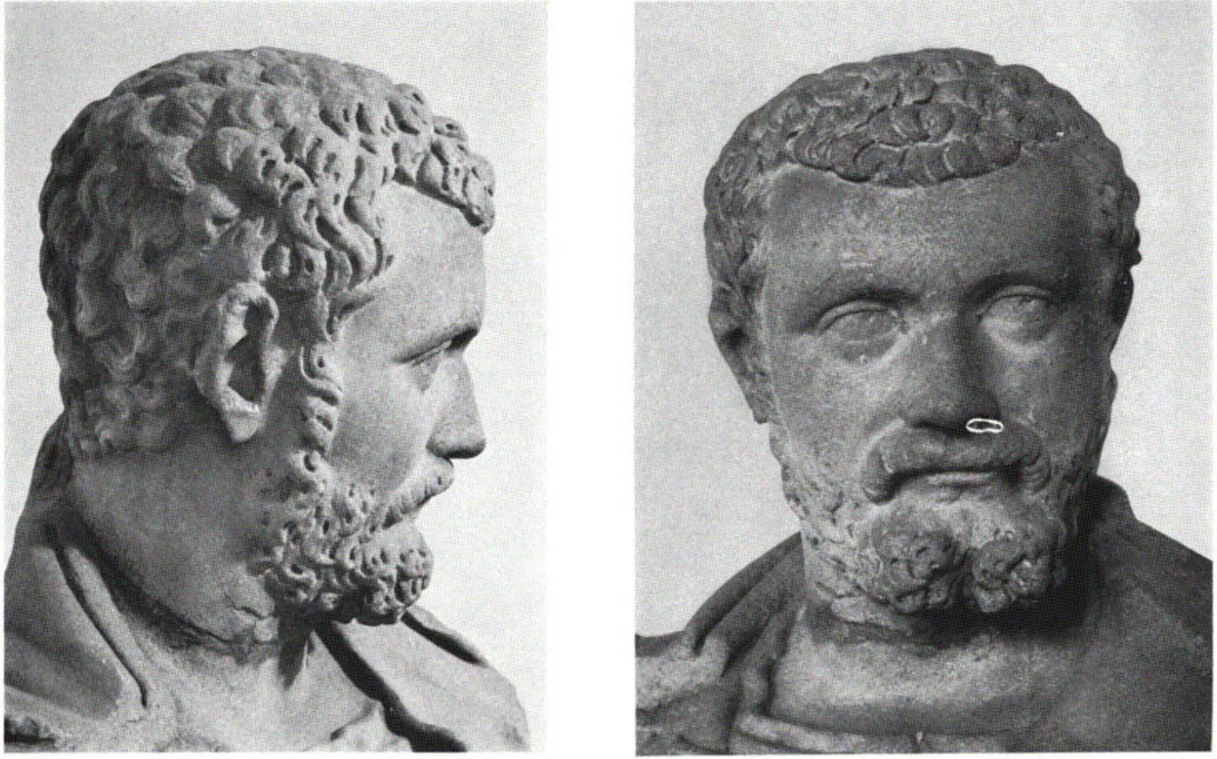
44c—d. Marcus Aurelius, Fragment, Kairo



45a

45b

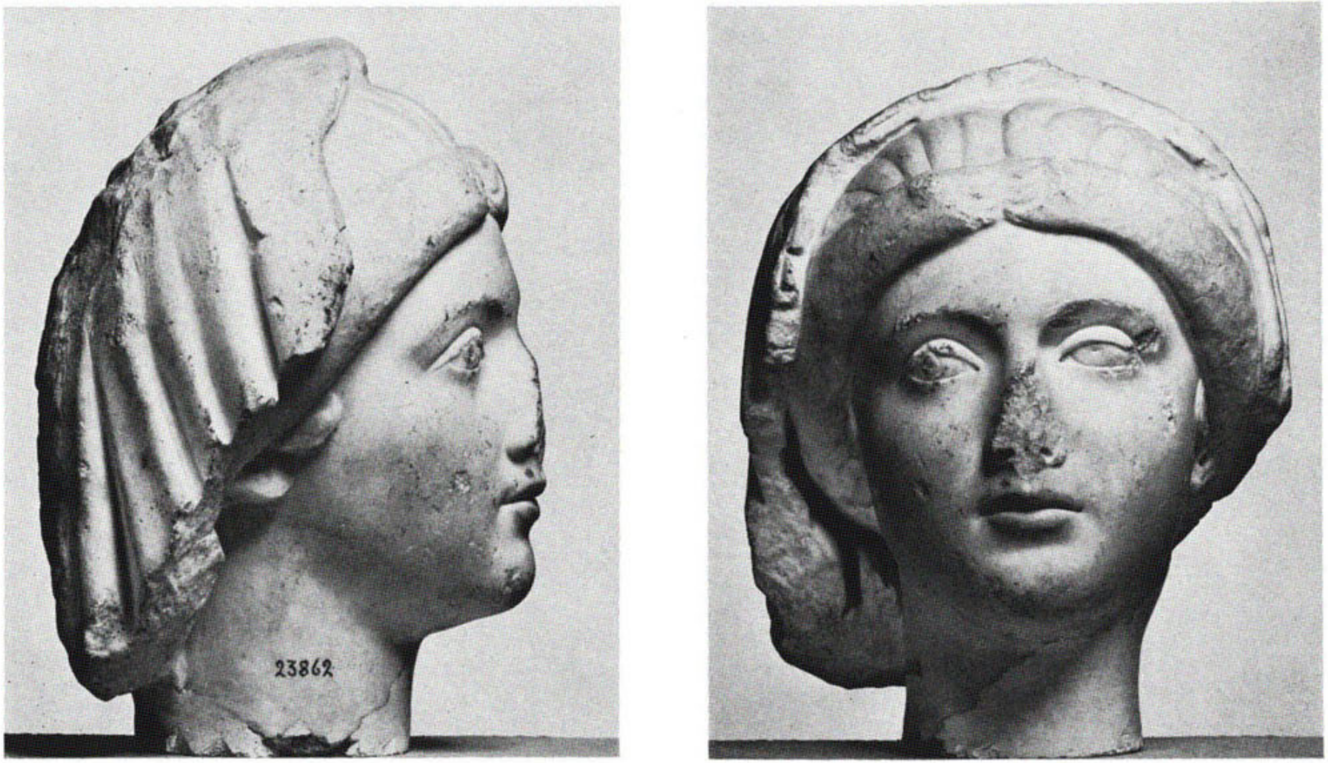
45a—b. Marcus Aurelius, Cambridge



46a

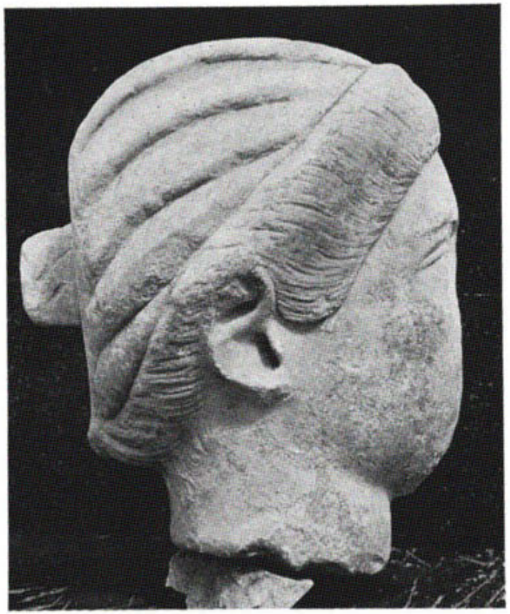
46b

46a—b. Kopf der Statue des Septimius Severus, London

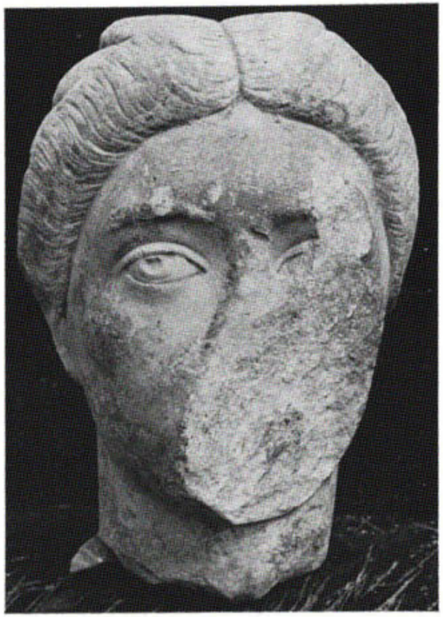


47a 47b

47a—b. Crispina, Alexandria

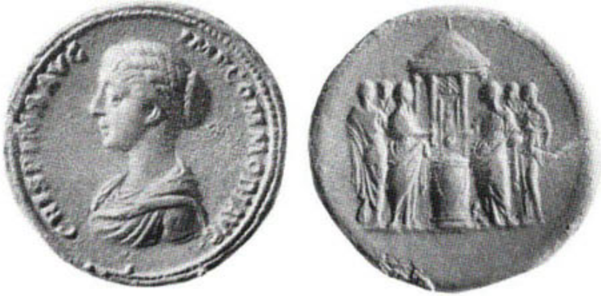


48a



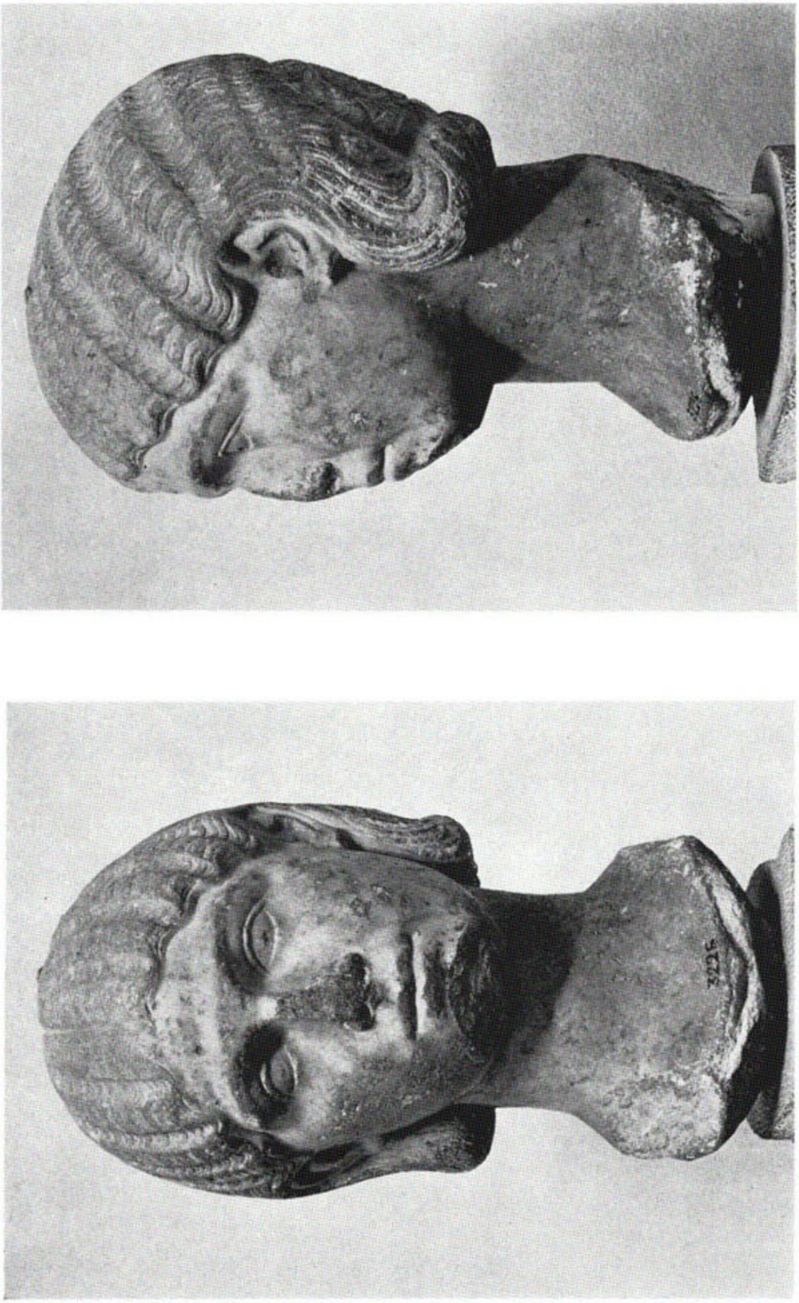
48b

48a—b. Crispina aus Rom



CRISPINA AVG IMP COMMODI AVG

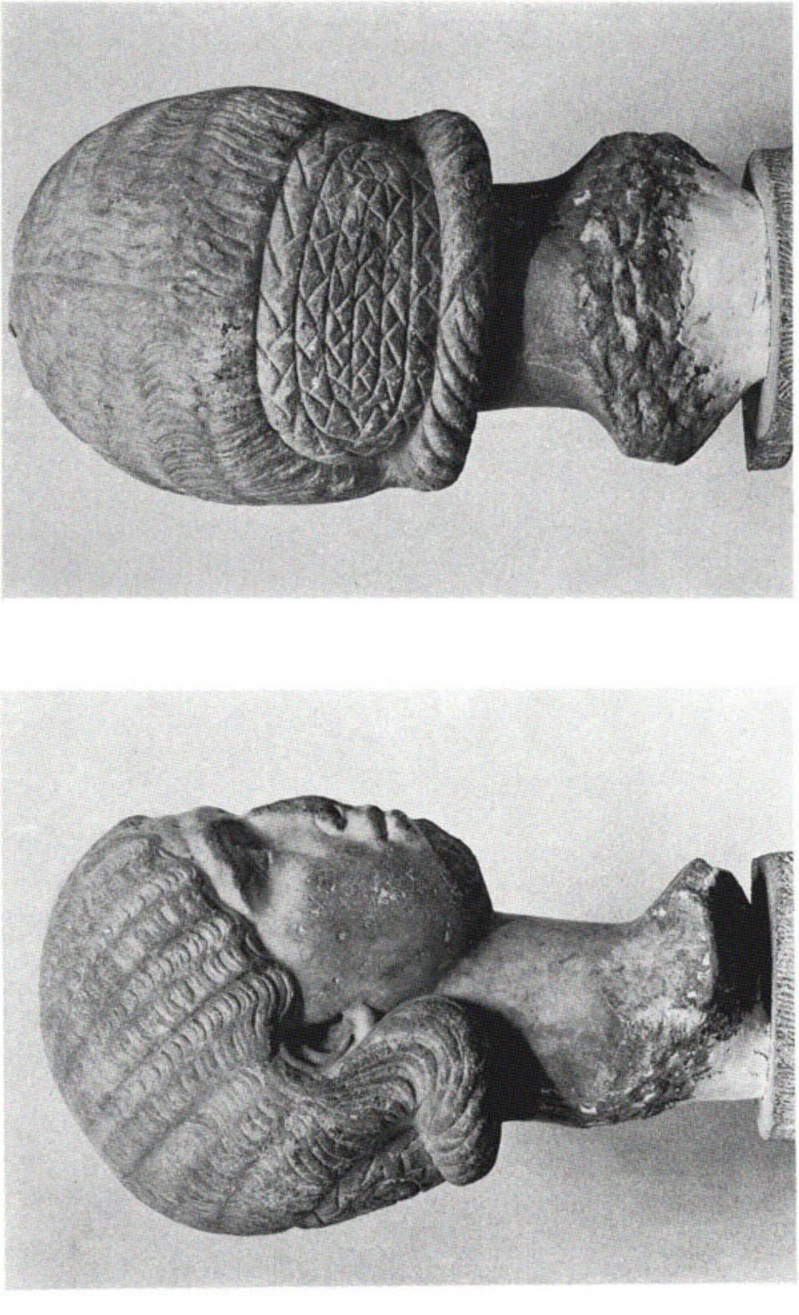
49. Medaillon mit Crispina, Paris (Abguß)



50a

50b

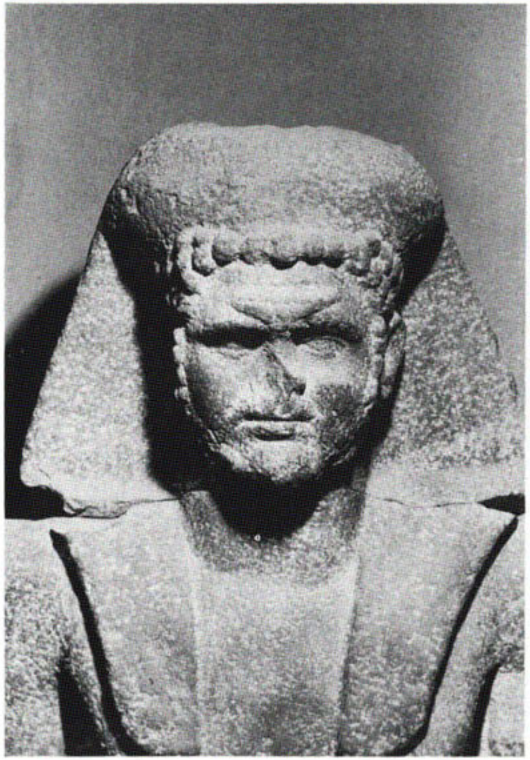
50a—b. Iulia Mammaea, Alexandria



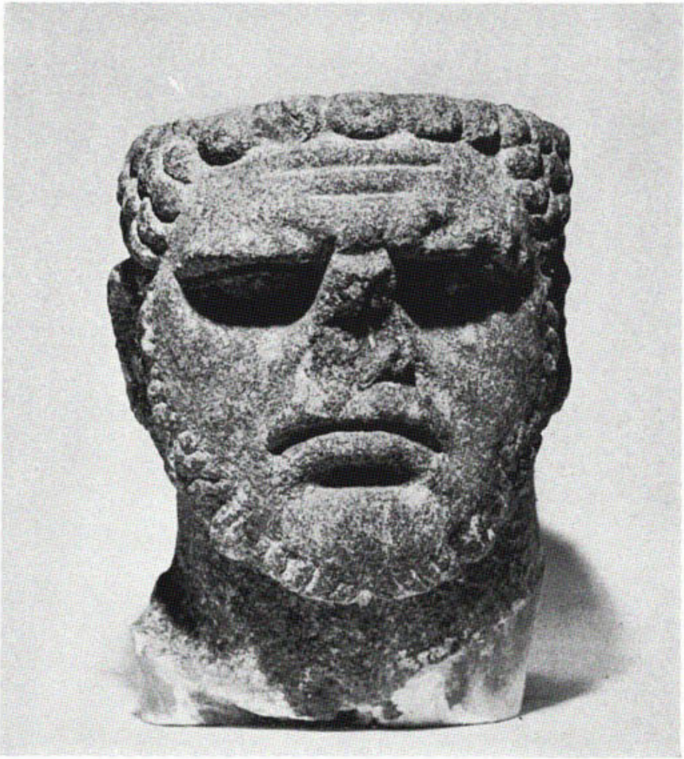
50c

50d

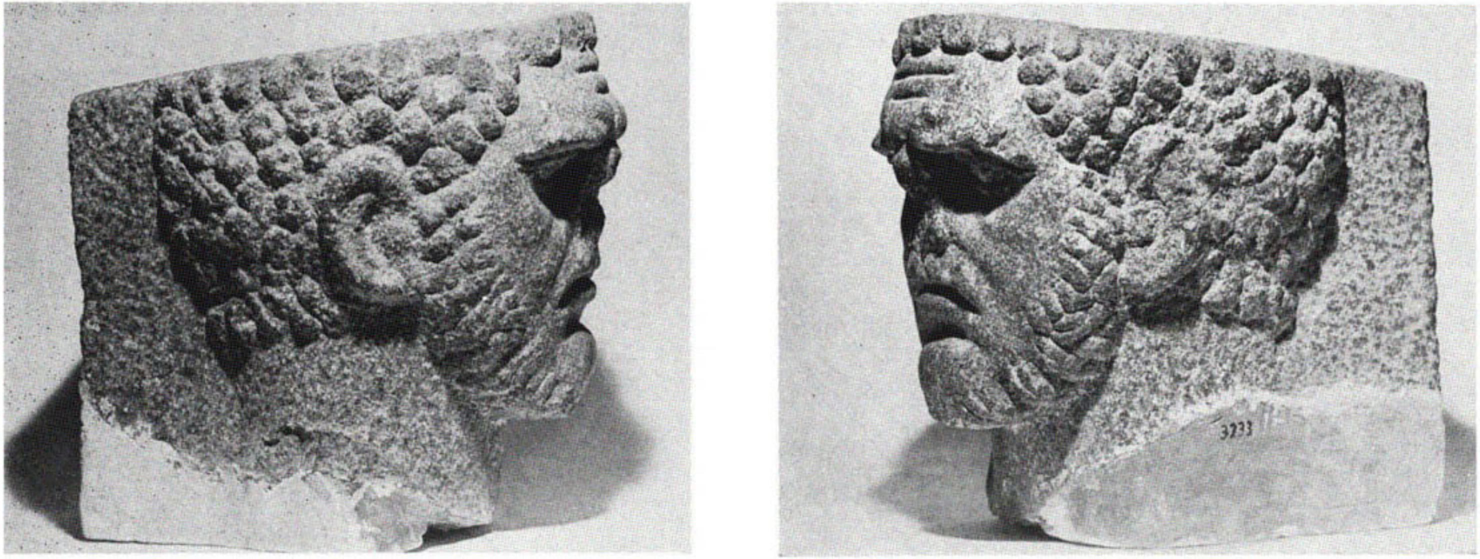
50c—d. Iulia Mammaea, Alexandria



51. Kopf der Statue Caracallas, Kairo



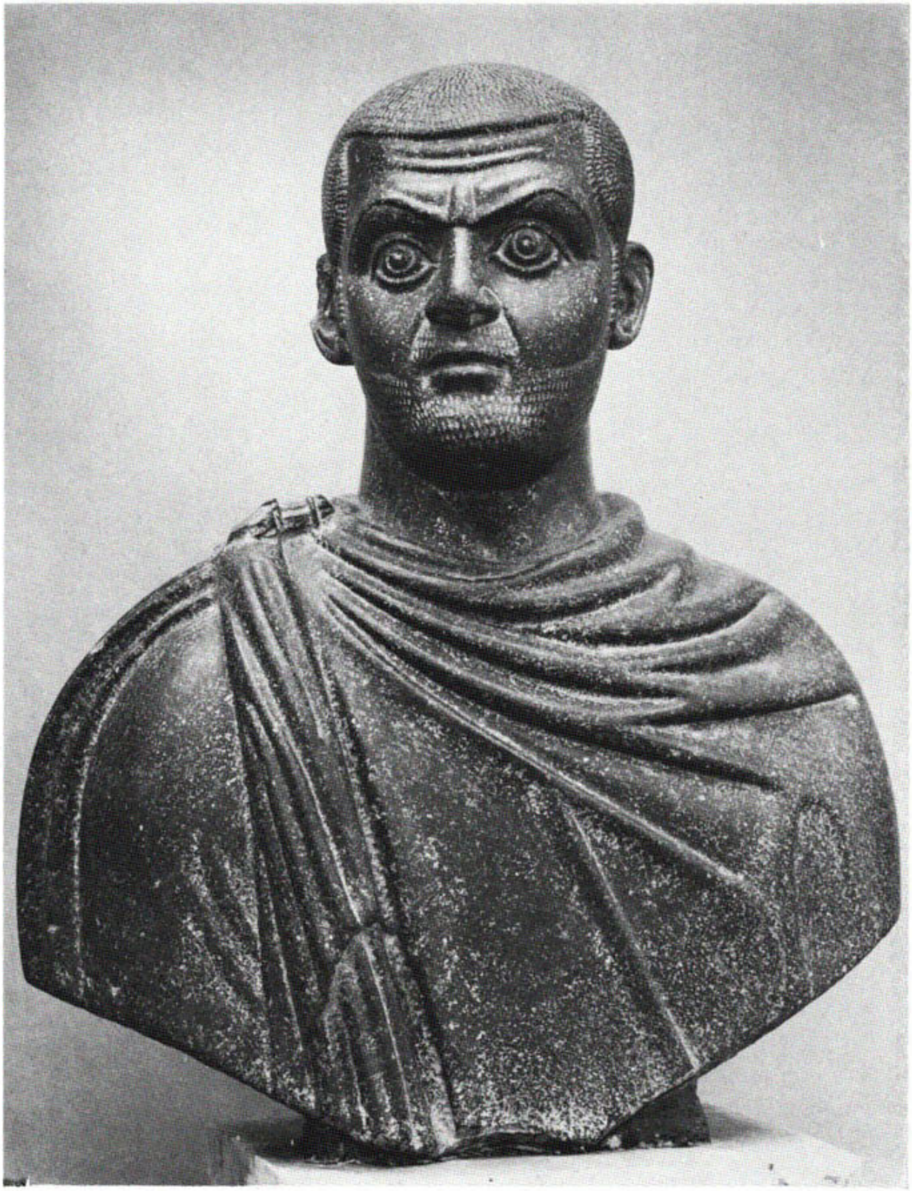
52a. Kopf Caracallas, Fragment, Alexandria



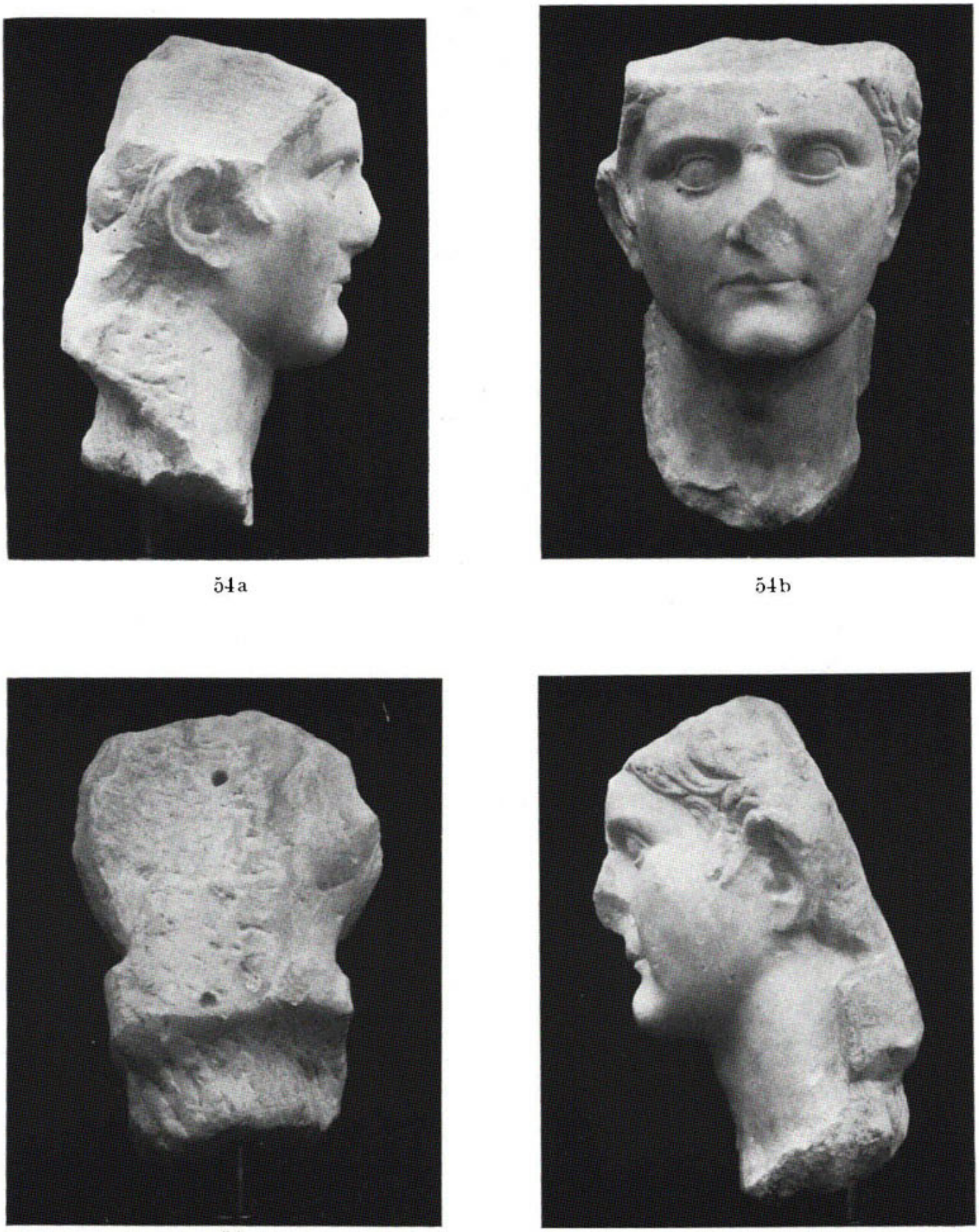
52b

52c

52b—c. Kopf Caracallas, Fragment, Alexandria



53. Porphyrbüste eines Tetrarchen, Kairo



54a

54b

54c

54d

54a—d. Tiberius, in deutschem Privatbesitz

hat diesen Zug nicht geerbt, wie sie ja überhaupt offenbar viel lieblicher aussah als die beiden herben, fast männlichen älteren Frauen. Der Nasenrücken wirkt etwas schmaler und feiner als bei der Matidia im Konservatorenpalast[166], im Louvre (Abb. 39a—b)[167] und in Neapel (Abb. 40a—b). Die Lippen sind voller als bei der Marciana in Neapel und New York[168] und der Matidia-Marciana im Museo Capitolino, entsprechen aber der Matidia in Neapel (Abb. 40). Bei dieser hervorragenden Büste der Diva finden sich auch die Formen des Untergesichts und die von den Mundwinkeln herabziehenden Fettpölsterchen mit minimalen Abweichungen wieder. Besser kontrollierbar ist der Vergleich der Frisuransätze. Nur bei den Matidiaporträts Neapel-Paris-New York reichen die senkrecht vor die Ohren herabfallenden Lockenanhängsel bis zum unteren Rand des Tragus wie die entsprechenden Unterlagen für die Stuckmodellierung bei der Maske in Dresden (Abb. 41). Wenn hier der Abstand von Locke zu Ohr etwas größer erscheinen mag, ist zu bedenken, daß der obere Teil der Ohrmuschel auch in Stuck ausgeführt war. Bei diesem Frisurentyp der Matidia liegt die Stirnbordüre immer im gleichen Abstand über den äußeren Enden der Brauenbogen, während er diese bei Marciana meistens beinahe tangiert. Der schmale Absatz am unteren Rand (Abb. 41) läßt vermuten, daß er für das Profil der so kunstvoll geflochtenen Leiste dieser Matidia-Mode (Abb. 39—40) zugeschnitten ist.

Mögen bei der Entscheidung für Matidia auch gewisse Fragen offen bleiben, so sind doch genügend Indizien da, welche die Möglichkeit der Deutung des Dresdener Kopfes auf die soeben erörterte Alternative einschränken. Damit wird auch die Datierung auf die Regierungszeit Traians und Hadrians festgelegt. Wahrscheinlich darf der Spielraum auf etwa 110 bis 130 n. Chr. eingeengt werden[169]. Damit aber belegt das schöne Fragment das Fortwirken 'griechischer Art', die von allen seinen Betrachtern empfunden worden ist, schon bis in die mittlere Kaiserzeit[170].

---

[166] Wegner, Hadrian, Taf. 37. 38b. Helbig⁴ II 1492.

[167] Paris, Louvre Ma 1196. Nach Photos Chuzeville, für deren Vermittlung ich P. Devambez und A. Waiblinger danke. Wegner, Hadrian, 124 Taf. 39.

[168] Wegner, Hadrian, 124, zu Unrecht abgelehnt. Das vermißte obere Haardiadem war angestückt. Carandini a. O. 154 Abb. 88f.

[169] Beginn der Münzprägung für Marciana 112, Fortsetzung der Prägungen nach ihrem Tod (29. 8. 113) für die Diva, ebenso für Matidia, gestorben 119. Kein römisches Porträt scheint in den letzten Regierungsjahren Hadrians entstanden zu sein. Wegner, Hadrian, 83.85.

[170] Giuliano, RendPontAcc. 27, 1951/52 (1953) 219ff. Abb. 16f. vergleicht die von Graindor, Bustes, 47 Nr. 6 Taf. 6, auf Drusus II. von F. Poulsen a. O. (oben Anm. 156) 16 Abb. 14f. auf Ptolemaios I. bezogene alexandrinische 'Maske' mit derjenigen in Dresden, deren Datierung durch Poulsen er zu akzeptieren scheint (222 mit Anm. 39). Helbig I⁴ 289 (v. Heintze): Arsinoë II, was richtig sein dürfte. — Etwas anders liegt der Irrtum bei der Datierung des Vespasianskopfes in Pergamon ins 1. Jh. v. Chr. durch E. Buschor, Das hellenistische Bildnis² (München 1971) 88 Nr. 231 Abb. 61. Hafner, a. O. (oben Anm. 60) 63 Nr. A 7. Inan-Rosenbaum, 67 Nr. 26 Taf. 16. Auch hier ist mir die Ablehnung der Identifizierung mit Vespasian durch Wegner, Flavier, 78, unverständlich.

8. Hadrian

Angesichts der Affektion, die Hadrian dem Nilland und seiner Religion gegenüber empfand, wäre es erstaunlich, wenn hier nicht auch Bildnisse seiner Gattin und der von ihm so pietätvoll verehrten Schwiegermutter auf uns gekommen sein sollten, führt doch Wegner vom Kaiser selbst nicht weniger als vier Porträts in Alexandria und eines ehemals im Kairoer Kunsthandel auf. Aus dieser Zahl ist freilich der Bronzekopf aus Kena auszuschließen, da weder physiognomische noch die vermeintlichen äußeren Indizien auf Hadrian oder überhaupt einen Kaiser hinweisen. Das Fragment ist nicht mehr als lebensgroß und die Zähnung am Rand der Kalotte diente lediglich der Stückung und nicht der Einfügung eines Strahlenkranzes[171]. Die glatte, unbewegliche Gesichtsmodellierung und besonders die schematisch aufgetragenen Ringellocken erinnern an ägyptische Mumienmasken[172]. Ein emporgekommener Einheimischer ist wohl auch dargestellt. Ferner dürfte der Kalksteinkopf in Alexandria aus der Liste zu streichen sein[173]. Dafür kommt ein verwaschener Kopf aus Kôm el Amar bei Damanhur hinzu (Abb. 43a—b)[174]. Das Hinterhaupt ist eiförmig abgerundet und ohne Haarangabe. Die Funktion eines rechteckigen Dübellochs auf dem Oberschädel bleibt unklar. Auch der Bart weist nicht fertig ausgeführte Partien auf. Von der Oberfläche der Stirn, der Wangen und der Brauenbögen sagt Adriani, daß sie trotz der Verwitterung noch erscheine als *«traitée avec une extrème finesse et délicate mobilité de plans»*, so daß er den flüchtig gestreiften Gedanken, die Arbeit könnte dem hadrianischen Klassizismus angehören, schnell verwirft und, „zum ersten Eindruck" zurückkehrend, sich für den Hellenismus des 2. Jh. v. Chr. entscheidet. Daß er dieses Ergebnisses nicht ganz froh wird, meint man aus der Schlußfolgerung herauszuspüren: *«Comme tel, le portrait de Kôm el Ahmar a un intérêt tout párticulier pour l'histoire de l'art alexandrin, d'autant plus que par son idéalisme classique il se distingue de la plupart des documents connus.»* Das Profil erweist sich indessen unverkennbar als das des Hadrian selbst. Die Gruppierung des Lockenkranzes geht am ehesten mit dem 'Typus Panzerbüste Imperatori 32'[175] zusammen, dessen von der Nasenwurzel steil aufragende Zornesfalten mitübernommen sind. Sonst ist kaum eine Regung auf den weit gespannten Flächen wahrzunehmen. Den Zügen des von ADRIANI richtig empfundenen unpersönlichen Klassizismus mischt sich auch etwas von jenem mimiklosen Gleichmut[176] bei, der aus der ägyptischen Welt stammt. Immerhin vermochte auch dieses etwas hybride Werk einen so bewährten Kenner alexandrinischer Kunst an authentischen Hellenismus denken zu lassen: uns eine willkommene Bestätigung der Erfahrung mit der Dresdener Matidia.

---

[171] Graindor, Bustes, 50f. Nr. 11 Taf. 10. Wegner, Hadrian, 92. In der zinnenartigen Zähnung, die nur vorn angebracht ist, haftet Blei. Vgl. Vermeule. Imp. Art., 300ff. Abb. 163f. Schon bei G. Lippold, GGA. 200, 1938, 154 und F. Ppoulsen, REA. 39, 1937, 387 überwogen die Bedenken. Riad, Alexandria, 119f. Abb. 23: Hadrian. K. Parlasca, der den Kopf außerhalb der Vitrine studieren und messen konnte, und G. Grimm lehnen die Benennung aufs bestimmteste ab. Er entdeckte im Museum Bruchstücke der Statue.

[172] Vgl. Grimm, Mumienmasken, Taf. 35,3f.36f.39—42.

[173] Inv. 3595. Wegner, Hadrian, 92. v. Heintze, Gymnasium 65, 1958, 473ff. Ich habe mir den Kopf im Museum nicht als Hadrian notiert.

[174] Alexandria, Inv. 25062. H. 28 cm. A. Adriani, Portrait Hellénistique à Kom el Ahmar, Annuaire du Musée Gréco-Romain 2, 1935—39 (Alexandria 1940) 163 Taf. 73, 1—2. Danach unsere Abb. statt der eigenen Aufnahmen d. Verf. mit freundlicher Erlaubnis von H. Riad. Adriani möchte das Dübelloch aus Wiederverwendung erklären.

[175] Wegner, Hadrian, 20ff. Taf. 23.

III. Das Haus der Antoninen

1. Antoninus Pius, Marcus Aurelius und Iulia Mamaea

Zu den Besonderheiten ägyptisch-römischer Bildhauerei gehört ein gewisses Widerstreben gegen plastische Wiedergabe von Iris und Pupille, auch nachdem sich diese Neuerung sonst fast allgemein durchgesetzt hatte. Die beiden Frauenköpfe Abbildung 37 und 41 mögen noch vor den mittleren zwanziger Jahren des 2. Jhs. oder in die Übergangszeit zu der neuen Technik geschaffen sein[177]; aber die ägyptischen Hadriansköpfe haben ausnahmslos glatte Augäpfel, ebenso diejenigen des Antoninus Pius in Kairo (Abb. 42)[178] und der Iulia Mamaea (Abb. 50)[179]. Bei einem irrtümlich auf Mark Aurel bezogenen Privatporträt in Westschweizer Besitz bestätigen die glatten, von verblaßten Farbresten noch etwas belebten Augäpfel immerhin die angegebene ägyptische Provenienz[179a]. Zu ihr passen die kompakte Haarmasse und die vereinfachende, dichte Gesichtsmodellierung. Andererseits gibt es eine eigenständig ägyptische Manier, die Augensterne nur graphisch anzugeben[180]. Ferner scheinen ägyptische Ateliers eine Vorliebe für Einlage der Augen in anderem, farbigem Material gehabt zu haben[181]. Zum Teil werden sich diese Spezialitäten aus der Gewöhnung an das Arbeiten in schlecht oder gar nicht bemalbarem dunklem Stein erklären (vgl. Abb. 51). Bei den Köpfen Hadrians (Abb. 43) und des Pius (Abb. 42) geht der Verzicht auf Bohrung der Augen zusammen mit der völlig kompakten Gestaltung des Haares. Auch die vereinzelten Löcher in den Lockenringeln des Fragments eines vorzüglichen Marcusporträts in Kairo (Abb. 44a—d)[182] brechen die plastische Form nicht wirklich auf. Das Gelock des Kopfes vom Typ des ersten Kaiserbildes Mark Aurels in Cambridge (Abb. 45a—b)[183] ist in noch reinerer

---

[176] K. LANGE, Ägyptische Bildnisse (München 1957) 9. Über die Ausdehnung des unterägyptischen Einflusses nach Süden GRIMM, Mumienmasken, 118.

[177] Beginn der Augenbohrung: WEGNER, Hadrian, 69: 128 n. Chr. 87: 124/125 n. Chr. HARRISON a. O. (vgl. oben Anm. 154) 36. CARANDINI, oben Anm. 150. Zu Ägypten SCHREIBER, Exp. Sieglin I 259f. Vgl. auch ROSENBAUM a. O. (oben Anm. 131) Nr. 46.48.52.57f.225ff.

[178] Ägypt. Museum 41 650. Aus Ashmunein. GRAINDOR, Bustes, 53 Nr. 13, Taf. 12. WEGNER, Antonin., 130. Nach Photos des Museums. Selbst noch der 'Prinz' aus dem frühen 3. Jh. hat nur bemalte Augäpfel. GRAINDOR, Bustes, 65f. Nr. 21 Taf. 20a; LIPPOLD, GGA. 200, 1938, 155. — Zur Markus-Statue in Alexandria H. G. NIEMEYER, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser (Berlin 1968) 98f. Nr. 60 und K. FITTSCHEN, BJb. 170, 1970, 547f. — Der ansehnliche Bronzekopf in Collection J. P. Lambros, G. DATTARI, Catalogue (Paris 1912) Nr. 401 Taf. 45 stellt natürlich nicht Antoninus Pius dar. Der Kopf der «*déesse panthée sous les traits de Faustine l'ainée*» H. 45 cm, aus parischem Marmor Nr. 339 Taf. 37, bezeichnet, wenn antik und zugehörig, nur die Entstehungszeit der Nemesisstatuette. A. ADRIANI, Repertorio A II (Palermo 1961) 66 Nr. 220 mit Lit. Taf. 101, 339. Jetzt auch GRIMM, Mumienmasken, 122 Taf. 135,3 und GRIMM—JOHANNES, Kunst, Nr. 22.

[179] Alexandria Inv. 3225. H. 37 cm, Fundort unbekannt. Nach Aufnahmen A. ADRIANIS, die mir K. PARLASCA überließ. Beiden danke ich für ihre Hilfe. K. BUCHHOLZ, Die Bildnisse der Kaiserinnen der severischen Zeit (Diss. Frankfurt 1963) 156 aufgrund der hier reproduzierten Photos. Fehlt bei J. MEISCHNER, Das Frauenporträt der Severerzeit (Diss. Berlin o. J.) vgl. S. 105ff. RIAD, Alexandria, 155: "*believed to be Julia Soemias.*" WIGGERS-WEGNER a. O. (oben Anm. 15) 205 Taf. 58a. Jetzt GRIMM, Mumienmasken, 106 mit Anm. 54 Taf. 94.2. GRIMM, Götter. Pharaonen, Nr. 173.

[179a] Münzen und Medaillen AG. Basel, Auktion XXVI, 5. Okt. 1963, Nr. 191. J. L. Zimmermann, in: J. Dörig, Art Antique. Collection Privées de Suisse Romande (Genf 1975) Nr. 378. Vgl. etwa Poulsen, Portraits II, Nr. 80. — Dagegen zeigt die etwas spätere Büste in Alexandria, deren Publikation mir H. Riad 1963 freundlicherweise überlassen hatte (jetzt Bonacasa, Due Note [oben Anm. 2] 7ff. Taf. 1f. auffallend zaghafte Bohrung. Zum ornamentierten Indextäfelchen dieser Büste vgl. Jucker, RM. 68, 1961, 93ff.

[180] H. Jucker, Bildnis im Blätterkelch, 84 mit Anm. 8f. zu St. 26. Diese Büste jetzt auch in Propyläen Kunstgesch. II Taf. 297. Grimm, Mumienmasken, 69 Taf. 76,2.

[181] Lucas a. O. (vgl. oben Anm. 35) 98ff. Inlaid Eyes. G. Lippold, Kopien und Umbildungen griech. Statuen (München 1923) 87f. Vgl. Morenz a. O. (vgl. oben Anm. 67) 119. Weitere Beispiele in meinem in Vorbereitung befindlichen Beitrag über ägyptisch-römische Privatporträts. Grimm, Mumienmasken, Tafelteil.

[182] Kairo, Museum, Edgar, Cat. Gén. Greek Sculpture 24 Nr. 27 488 mit der Materialangabe: Alabaster, was G. Grimm mir bestätigt, während B. V. Bothmer den Stein seines hohen Härtegrades wegen für Marmor hält. Nach Aufnahmen von B. V. Bothmer, dem ich auch hier für Hilfe zu danken habe. Negative im DAI Kairo. Wegner, Antonin., 176f. Noch kompakter wirkt die 'Perücke' der Panzerstatue in Alexandria Wegner, Taf. 17. Riad, Alexandria, 118f. Abb. 22.

[183] Nach Museumsaufnahmen, für die ich der Direktion zu danken habe. H. des Kopfes 34,5 cm. Prokonnesischer Marmor. Büste mit *contabulatio* aus lunesischem Marmor. Nase und Mittelpartie des Nackens ergänzt. Nach L. Budde and R. Nicholls, A Catalogue of the Greek and Roman Sculpture in the Fitzwilliam Museum Cambridge (Cambridge 1964) 71f. Nr. 114a, Taf. 38. Wegner, Antonin. 171. — Unterlebensgroßer Kopf des Marcus aus dem Delta, Wegner, 203 Stuttgart. — Der als L. Verus publizierte vorzügliche Kopf in Cleveland (Vermeule, Imp.Art, 286ff. Abb. 152.398,11.410.) stimmt mit keinem gesicherten Verus-Typ überein. Die Gesamt- und Einzelformen sind schmaler (Gesicht, vor allem Untergesicht, Nasenansatz, Mund), die vom Haar nicht bedeckte Stirn ist doppelt so hoch, und Haar- und Barttracht kehren so bei keinem sicheren Verus-Porträt wieder. Brauenbogen und Nasenprofil verlaufen anders, und auch der Ausdruck ist nicht der des Verus. Die Abweichungen haben nichts mit dem Lokalstil zu tun, denn wenn auch im Delta gefunden, ist er schwerlich dort geschaffen, jedenfalls nicht von einem einheimischen Künstler. Vermeule erklärt ihn denn auch für attisch und / oder kleinasiatisch, Parlasca (Gnomon 44, 1972, 89) für italisch, Hausmann (GGA. 223, 1971, 110) und Grimm (Mumienmasken, 109 mit Anm. 81 für stadtrömisch). Vgl. Wegner, Antonin., 56ff. 226ff. Taf. 42—45. K. Fittschen, Zum angeblichen Bildnis des Lucius Verus im Thermen-

Meißeltechnik gearbeitet. Das Licht dringt überall in die Mulden und Täler ein und verbindet die kurzen krausen Büschel untereinander. Damit stellt sich dieses Bildnis entschieden auf die Seite der griechischen Exemplare[184], auch wenn der geistige Gehalt eher dürftig erscheint. Darüber hinaus will nichts greifbar werden, was für ägyptischen Ursprung spräche; aber der östliche Charakter erweckt Vertrauen gegenüber der Nachricht, daß „die Büste", oder doch wenigstens der Kopf, und zwar schon 1742, aus Alexandria nach Rom gelangte[185].

2. Crispina

Auch die alexandrinische Bildniskunst der antoninischen Zeit wird durch den Kopf einer Augusta am besten vertreten (Abb. 47a—b)[186]. Diesmal bereitet jedoch die Benennung geringere Schwierigkeiten; denn es fehlt keine Stuckperücke; Stuck war überhaupt nicht verwendet. Dagegen verdeckt der Mantel das Hinterhaupt, so daß sich ein Chignon etwa auf Ohrenhöhe nur gerade noch abzeichnet.

Das rundliche, mädchenhaft-jugendliche Gesicht mit den schmalen etwas verschleierten Augen erinnert an die frühen Bildnisse der jüngeren Faustina[187], bei der aber die Frisur unseres Kopfes nicht belegt ist. Diese hat bei den Crispinaporträts des ersten Typs die nächsten Parallelen (Abb. 49)[188]. Ein unberührtes Fragment im Depot der Domus Aurea stammt von einer Replik des typologischen Leitstücks aus der Hadriansvilla (Abb. 48a—b)[189]. Bei diesem ist der Mund etwas schmaler und die Ober-

---

Museum, JdI. 86, 1971, 214ff. Neufund aus Patras, stark aufgebohrt!: Archaeological Reports for 1973—74, 18 Abb. 28. — Der von Vermeule (Imp.Art 286. 398,8) erwähnte stilverwandte Commodus gleicher Provenienz in Privatbesitz Kairo ist mir nicht bekannt.

[184] Wegner, Antonin., 94. Taf. 30.31a—b, anders c—d. 32 Kyrene, vgl. Jucker, Bildnis im Blätterkelch, 95f. St. 43 Taf. 37.

[185] Budde-Nicholls a. O.: „*un busto*" wird sich auf das schon restaurierte Ganze beziehen.

[186] Alexandria, Museum Inv. 23 862. H. 32 cm, 1934 bei Achat Herse in Alexandria erworben. Feinkristalliner weißer Marmor. Nasenspitze weggebrochen, im Gesicht einige kleine Beschädigungen, rechte Hälfte des Halses in Gips ergänzt. Hals und Gewand rundum gebrochen, vorderer Gewandrand auf der linken Seite und oberhalb des rechten Auges erhalten. Hinterhaupt bestoßen. Aufnahme des Verfassers mit freundlicher Erlaubnis von H. Riad. Von zu tiefem Standort. Horizontale Face-Aufnahme des Museums sehr flau. Fundort nicht bekannt. Annuaire du Musée Gréco-Romain 3, 1940—50 (1952) Taf. 2,1 rechts auf Wandbrett. Jetzt auch Grimm, Götter, Pharaonen, Nr. 168.

[187] Wegner, Antonin. Taf. 34f. EAA. III 601.

[188] Bronzemedaillon Paris, Cabinet des Médaillons 269. Nach Gips, für dessen Vermittlung ich J. Yvon zu danken habe. F. Gnecchi, I Medaglioni Romani II, 72 Taf. 91,5. Wegner, Antonin., 76. 274. Taf. 57. 64. l—r. EAA. II (1959) 941 (Felletti Maj). 2. Typ: J. Meischner, Zum Bildnis der Kaiserin Crispina, JdI. 76, 1961, 138ff.

[189] Natürliche Größe. Italischer Marmor. Aufnahme des Verfassers (1948/49) mit freundlicher Erlaubnis von A. Terenzio. Jucker, Bildnis im Blätterkelch, 33 Anm. 3 zu St. 10. Das fehlende Chignon, das natürlich aus Marmor bestand, war mit dem etwa pyramiden-

lippe etwas stärker geschwungen als beim Kopf Abbildung 47, aber die physiognomische Verwandtschaft mit diesem ist insgesamt größer als mit Faustina II. Schon in den früheren Bildnissen erscheint Faustina etwas fülliger; die Oberlider sind schwerer und die Augen quellen oft in auffallender Weise vor wie beim Sohn Commodus. Viele Münzen geben ihr ein leicht fliehendes Kinn. Man muß freilich auch hier wieder eingestehen, daß auf Grund einer Gesichtsmaske allein eine Entscheidung zwischen Faustina Minor und deren Schwiegertochter, mit der sie keineswegs blutsverwandt war, kaum zu treffen wäre[190]. Nun hat aber Crispina, wie bemerkt, ihre Stirne mit einer flachen, glatten, nicht wie wir sie hier (Abb. 47) vorfinden, mit einer gewellten Haarrolle gerahmt. Die Abweichung gegenüber der stadtrömischen Herrichtung (Abb. 48) besteht nur darin, daß die Stirnrolle die Ohren zu etwa zwei Dritteln verdeckt. Völlig frei, wie bei dem Fragment der Domus Aurea (Abb. 48), bleiben sie allerdings auch auf Münzbildnissen nicht, und die spätere Mode deckt sie überhaupt zu[191]. Vor den Ohren quillt je ein kurzer Haarbogen hervor, wie gelegentlich bei der sonst anderen Frisur der Faustina II[192], und die nach Art einer Melone nach hinten laufenden Rippen sind gebogen und auf dem Scheitel schmaler, aber dennoch in der gleichen Zahl von je fünf auf beiden Seiten vorhanden.

Dieses Signalement dürfte die Identifizierung mit Bruttia Crispina ausreichend sichern. Am 2. August 178, knapp drei Jahre nach dem Tode Faustinas, heiratete sie, etwa siebzehnjährig, Commodus. Aber schon die alexandrinischen Prägungen von 181/182 sind die letzte datierbare Gunstbezeugung[193], die sie erhielt. Nach einigen Jahren der Verbannung wurde sie hingerichtet. Der Schleier kann also keinesfalls die Diva bezeichnen, wie wohl bei der Neapler Matidiabüste (Abb. 40)[194]. Die Statue kann die Kaiserin betend oder opfernd[195] oder — wahrscheinlicher — als Braut dargestellt haben[196]. Zu dieser letzten Möglichkeit würde es passen, daß

---

förmigen Zapfen angestückt. Inzwischen gelangte der Kopf, die Nase nach der Crispina des Thermenmuseums ergänzt, ins Universitätsmuseum von Columbia, Missouri, D. Soren, A Portrait of the Empress Crispina, Muse 9, 1975, 21ff.

[190] Wegner, Antonin., Taf. 64 l. p. S. 275 zum Exemplar Louvre 1138. Spätere Mode vgl. Meischner a. O. und Variante? v. Heintze, Fasanerie, a. O. (oben Anm. 88) Nr. 40 Taf. 57.126. Vgl. auch Buchholz a. O. (oben Anm. 179) 67ff.138f.

[191] Die beiden werden denn auch leicht verwechselt, vgl. K. Fittschen, GGA. 225, 1973, 58 zu Inan–Rosenbaum, Nr. 48. Auch Lucilla mischt sich ein, ebenda zu Nr. 57 und W.-R. Megow, in: Antiken aus rheinischem Privatbesitz (Bonn 1973) Nr. 362, eine weitere Replik und eine mögliche Variante in Schweizer Privatbesitz. Vgl. Anm. 195.

[192] Wegner, Antonin., Taf. 35.36.37c—d.63a.c.d.p.q.

[193] Vogt II 107.

[194] Dazu Wegner, Hadrian, 81: zum Apotheoserelief der Sabina S. 90. Faustina II Taf. 63v. Vgl. auch E. Nau, Iulia Domna als Olympias, JbNum. 18, 1968, 49ff. Taf. 4.6. H. Freier, *Caput velare* (Diss. Tübingen 1965) 145ff. nur für *divi*, im 4. Jh.

[195] Freier a. O. 102ff. Vgl. etwa v. Heintze, Fasanerie, Nr. 56; oder Inan–Rosenbaum, Nr. 57 Taf. 36: 'Crispina' verhüllt; Frisur und Physiognomie scheinen mit hier aber eher für Lucilla zu sprechen (vgl. Anm. 191), also vielleicht deren Hochzeitsbild?

[196] Freier a. O. 128ff. Vgl. Gnecchi, Medaglioni II 72 Taf. 91,8f.

Crispina die Frisur trägt, mit der sie als Augusta zuerst auf den Münzen erscheint. Vielleicht darf man sogar die von der Tracht der Schwiegermutter übernommenen Lockenvolants als Hinweis dafür ansehen, daß diese noch etwas reichere Variante derjenigen des offiziellen römischen Typus (Abb. 48) vorangeht. Der schöne Kopf gehörte also vielleicht zu einem Hochzeitsbild, mit Commodus zusammen zu einer Statuengruppe.

Obwohl an dem Kopf nichts in Stuck angeflickt war und der Marmor nicht bestimmbar ist, dürfen wir ihn Alexandria zuweisen. Von der Crispina aus der kaiserlichen Vorstadtresidenz in Tivoli und dem Fragment Abbildung 48 trennt ihn das gleiche grundlegend andersartige Verhältnis zur Natur, das schon den bronzenen Augustus von Meroë (Abb. 9) von den sachlicheren, objektiveren Reproduktionen aus der Hauptstadt unterscheidet. Aus genau aufgezeichneten Elementen setzt sich die stadtrömische Skulptur (Abb. 48) auch hier noch zusammen. Eine tiefe Scheitellinie trennt die beiden Hälften der Haarhaube voneinander, und diese zerfallen ihrerseits in klar gegeneinander abgesetzte Rippen. Auf der flachen Lockenrolle klären zahlreiche graphische Linien den Verlauf des Haares und die Struktur des Gebildes. Beim Bildnis in Alexandria liegen die Haarrippen weich und flach nebeneinander, so daß sie sich optisch zu einer Einheit zusammenschließen; die Scheitellinie ist verwischt und die zwischen Stirn und 'Melone' liegende Rolle bleibt völlig glatt. Hier war offenbar die Verdeutlichung des Nötigsten der Bemalung überlassen. Dasselbe gilt für die plastische Angabe von Iris und Pupille. Statt der kräftig schattenden deltaförmigen Bohrung beim römischen Kopf (Abb. 48) beschränkt sich die plastische Wiedergabe der Pupille auf eine sichelförmige Aufrauhung und eine zaghafte, auf den Photographien kaum erkennbare Konturierung der Iris. Diese das Einzelne der Oberflächenzeichnung im Ungewissen lassende Meißelarbeit ist Ausdruck des gleichen Formgefühls, das sich früher im 'Sfumato' niedergeschlagen hat. Eine so zerfließende, malerische Formenbehandlung, wie sie noch der Claudiuskopf Abbildung 19 repräsentiert, gibt es im 2. Jh. n. Chr. nicht mehr. Die äußere Schale hat sich noch mehr vom Kern des plastischen Körpers abgelöst als bei der Matidia (Abb. 41), ist glänzend poliert und undurchsichtiger geworden, in paralleler Entwicklung zum Stilwandel der stadtrömischen Kunst, die nun mit Werken wie der Commodus-Herkules-Büste im Konservatorenpalast zu verspielten Bravourleistungen gelangte[197]. Der Künstler unseres Kopfes folgt diesen Tendenzen nur, soweit er sie mit den eigenen Vollkommenheitsvorstellungen verbinden konnte. Diese waren unverkennbar der 'Schule' verpflichtet, aus der die Meister der 'Domitia', Sabina und Matidia hervorgegangen waren. Darum wurde das alexandrinische Bildnis der unglücklichen jungen Crispina Augusta das zarteste und poetischste von allen.

---

[197] Wegner, Antonin., 265 Taf. 53f. Helbig^{4} II 1486 (v. Heintze). M. Bergmann, JbAChr. 15, 1972, 223f.: „Das harte und glasige Relief . . . findet sich häufig bei ägyptischen Arbeiten der Kaiserzeit", ein Satz, der von hier an und für das 3. Jh. gelten mag; vgl. z. B. Sotheby & Co., Catalogue, London, 12. 7. 1971, 52 Nr. 134.

IV. Die Severer

1. Septimius Severus

Noch bei dem etwas handwerklichen, aber eindrucksvollen Kopf des Septimius Severus aus dem Kairoer Kunsthandel[198] bilden Haar und Bart eine sich dem Schädel anschmiegende einheitliche Masse. Er unterscheidet sich damit in der gleichen Weise von den italischen, aber auch denjenigen anderer östlicher Provinzen, wie schon die in der Stillage verwandten des Pius (Abb. 42) und Marcus (Abb. 44—45). Nur in radikalerer Weise wirken sich hier die gleichen Tendenzen aus, die das Eigene der Crispina (Abb. 47) ausmachen. Sie führen zu einer Verfestigung, einer Reduktion auf den plastischen Kern, als ob der 'Kubismus' der Tetrarchenkunst sich schon verankündigte. Wirkt sich darin eine Verlagerung des politischen und kulturellen Schwergewichts von Alexandria nach Süden hin aus? Oder sind es altägyptische Strukturprinzipien, die im Begriffe stehen, das klassizistische Gewand wieder abzustreifen?[199] Dafür sprechen verwandte Erscheinungen in anderen Randgebieten des Reiches, dessen zentripetale Kräfte zu erlahmen beginnen. Es sei hier nur an die keltische 'Renaissance' erinnert, die sich in der Formentypologie präzis registrieren läßt[200]. Formal und typologisch steht dem verschollenen Kopf des Septimius Severus derjenige der Panzerstatue aus Alexandria im Britischen Museum am nächsten (Abb. 46a—b)[201]. Damit erweist sich noch einmal die Eigenständigkeit und Geschlossenheit der ägyptischen Kunstprovinz.

---

[198] Graindor, Bustes, 62 Nr. 8 Taf. 17. J. Balty, Essai d'Iconographie de l'Empereur Clodius Albinus, Coll. Latomus 85 (Bruxelles 1966) 58f. Nr. 2 Taf. 8,15: als Albinus, scheint mir physiognomisch und typologisch doch eher Severus darzustellen; so auch McCann, MemAmAc. 30, 1968, 129 Nr. 2 Taf. 22. D. Soechting, Die Porträts des Septimius Severus (Bonn 1972) 133f. Nr. 7. M. Gjoedesen, Soldat eller filosof? Et Romersk Keiserportraet fra ca. 200, Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek 29, 1972, 41 Abb. 51. Vgl. nach Grimm, Götter, Pharaonen, Nr. 171.

[199] K. Parlasca Mumienporträts, 195ff. stellt fest, daß die gemalten Bildnisse sich bis zum Beginn der Tetrarchenzeit „stilrein" und von Beeinflussung durch ägyptische Elemente frei halten, womit aber die rundplastischen Porträts nicht ohne weiteres übereinstimmten. — Zu diesen Fragen jetzt Grimm, Mumienmasken, 110ff. bes. 119.

[200] H. Schoppa, Keltische Einflüsse in der römischen Plastik in Gallien und Germanien, Celticum XII, Actes du IVe Congrès Internat. d'Études Gauloises, Celtiques et Protoceltiques (Paris 1965) 273. L. Berger, Die Thekenbeschläge des Gemellianus von Baden — Aquae Helveticae, in: Studien zu unserer Fachgeschichte, hrsg. v. d. AG. Oederlin & Cie (Baden 1959) 14ff. bes. 18f. (Hinweis E. Ettlinger). E. Ettlinger, Die Keramik der Augster Thermen. Monographien zur Ur- und Frühgeschichte der Schweiz, Bd. 6 (Basel 1949) 87. (Hinweis K. Roth).

[201] British Museum Inv. 1944. *Courtesy of the trustees*, durch freundliche Vermittlung von B. F. Cook und D. Haynes, die mir auch die Museumsaufnahmen verschafften. Smith a. O. (oben Anm. 117) 175. R. P. Hinks, Greek and Roman Portrait Sculpture (London 1935) 32. J. Balty a. O., 60f. Nr. 3 Taf. 8,16 (Albinus). McCann a. O., 127 Nr. 1 Taf. 22. Soechting a. O. 135f. Nr. 9. Vgl. noch Grimm, Götter, Pharaonen, Nr. 171.

2. Caracalla

Bei den ägyptischen Caracallaporträts wird diese Formtradition durch den — gewiß höchster Weisung folgenden — Anschluß an die altägyptische figurale Typologie und die damit zusammenhängende Verwendung dunkler Steine verstärkt herausgestellt. Ihre geballte Dichte läuft nun zwar parallel mit den Wandlungen, die den Übergang von der frühen zur späten severischen Kunst in Rom kennzeichnen[202]. Das Vorbild der von dort ausgesandten Modelle hat bei so 'harten', festgefügten Schädeln wie dem von B. V. Bothmer im Depot des Museums von Alexandria entdeckten aus dunkelgrauem Granit (Abb. 52a—c)[203] oder dem der Pharaostatue aus grauem Sandstein in Kairo (Abb. 51)[204] indessen kaum über die Vermittlung von Steckbriefangaben hinausgewirkt. Das System der grimmig verzogenen Stirnfalten wurde getreu übernommen und in einigen Reproduktionen wie Abb. 48 auf Grund einer lokalen Umprägung durch die herabgezogenen Mundwinkel ergänzt, so daß die theatralische Mimik des Kaisers vollends zu einer furchterregenden Dämonenfratze wurde[205]. Die heftige Kopfwendung des wahrscheinlich zugrunde liegenden offiziellen Typs[206] mußte dagegen unter der Fixierung an den Rückenpfeiler frontaler Ausrichtung weichen. Für die Beantwortung der oben gestellten Fragen ist von besonderer Bedeutung, daß als Fundort des Granitkolosses (Abb. 52) Tanis im östlichen Delta angegeben wird. Die Tatsache, daß auch hier noch griechische Form zu der Verwirklichung des ägyptischen Themas und der römischen Absicht beiträgt, hat nun freilich nichts oder nichts mehr mit der Frage der künstlerischen Qualität zu tun.

---

[202] Vgl. z. B. K. Buchholz a. O. (oben Anm. 179) 83.

[203] Alexandria, Museum Inv. 3233. H. 28,8 cm, ohne Herkunftsangabe. *"The top of the head is cut off straight and has a large rectangular hole so as if to take a second piece of stone, probably a crown. When I first found the head in the storeroom in* 1955 *I immediately put it down as Caracalla; I am glad that you seem to confirm this identification"*, so brieflich B. V. Bothmer, dessen Aufnahmen hier reproduziert werden dürfen. Für die Provenienzangabe Tanis habe ich G. Grimm zu danken. Fehlt bei Wiggers-Wegner a. O. (oben Anm. 15). — Jetzt Grimm, Götter, Pharaonen, Nr. 172. Ders., in: Festschr. G. Kleiner, 102 Anm. 13; 4 Caracallaporträts im Pharaonentypus. Vgl. Kiss, MDIK. 31, 1975, 299ff. Taf. 91 (völlig verfehlt: vgl. H. Kyrieleis, Bildnisse der Ptolemäer, AF 2 [Berlin 1975] 171 D 2). 92 c. d.

[204] Kairo, Cat. Gén. 702. H. der ganzen Statue 1,42 m, aus Mendes. Weder gestückt noch überarbeitet, wie man gelegentlich liest. Nach Photo B. V. Bothmers, dem ich für die Reproduktionserlaubnis zu danken habe. Graindor, Bustes, 144f. Nr. 79 Taf. 70. McCann a. O. (oben Anm. 15) Nr. 3; unbegründet als Severusbildnis abgelehnt von D. Soechting, Gnomon 43, 1970, 204. Wiggers-Wegner a. O. 64.

[205] So der kolossale Kopf aus rotem Granit in Philadelphia, Graindor, Bustes, 145 Nr. 80 Taf. 71, und beim Koloß aus Granit in Kairo, Cat. Gén. 703, Inv. 1210. Michałowski, Un Portrait Égyptien d'Auguste au Musée du Caire, BIAO. 35, 1935, 86 Abb. 9: Antoninus Pius? H. Jucker, JbBHM. 41/42, 1961/62, 312 mit Anm. 61 Abb. 31: Caracalla. Die Identifizierung wird angezweifelt von Parlasca, JdI. 82, 1967, 176 Anm. 24, und McCann (a. O. 128 Nr. 3 Taf. 23) erklärt die Statue unbedenklich, aber aufgrund unzureichender Aufnahmen für Septimius Severus. Gerade das 'Faltensystem' und die Mundform scheinen mir innerhalb des durch Stil und Barttracht möglichen Zeitraums nur die vorgeschlagene Benennung zuzulassen. — Ein weiterer, unveröffentlichter Caracallakopf oben Anm. 63.

[206] EAA. II (1959) 337ff. s. v. Caracalla (B. M. Felletti Maj).

Die Zahlenverhältnisse der Herrscherbildnisse in den Provinzen spiegeln zweifellos bis zu einem gewissen Grade das Interesse, das die Dargestellten dem betreffenden Land entgegenbrachten. Nach Augustus waren es besonders Vespasian und dann wieder Septimius Severus und sein Sohn Caracalla, zwei Afrikaner, dann wieder Alexander Severus, die durch Gegenwart und persönliches Eingreifen in die Geschicke des Nillandes sichtbare Ehrenbezeugungen veranlaßten. Nach dem Sieg des Augustus von 31 v. Chr. trat Caracalla erstmals wieder mit spektakulärer Gewaltanwendung in Ägypten auf, auch darin sich als 'Neuer Alexander' betätigend. Die Menge seiner erhaltenen ägyptischen Bildnisse[207] übertrifft denn auch die Zahl derjenigen aller Vorgänger, einschließlich derer des Augustus, jedenfalls soweit sie diesem zu Lebzeiten errichtet wurden.

Querverbindungen von den Werkstätten im politischen Zentrum des Imperiums zu denen der kaiserlichen Privatprovinz am Nil bestanden zwar, aber auf das Eigene wurde hier bis in die christliche Antike hinein nicht verzichtet. Zu dem gleichen Ergebnis führt die Betrachtung der alexandrinischen Münzgeschichte, deren Anschluß an den Reichsstil unter Alexander Severus eine Episode blieb[208]. Der Marmorkopf dieses Kaisers, der 231 auf dem Zug gegen die Parther Ägypten besuchte, scheint so sehr unter dem Einfluß der römischen Hofkunst zu stehen, daß man ihn wohl für importiert oder die Arbeit eines mit jenen Stempelschneidern eingewanderten Römers hielte, deuteten nicht die sonderbaren eingekratzten Irisringe auf lokalen Ursprung hin[209]. Dem einst in eine Gewandstatue eingesetzten Kopf der Iulia Mamaea in Alexandria (Abb. 50a—b) fehlt, wie wir schon gesehen haben, jede plastische Andeutung der Augensterne, die nach altem Brauch gemalt waren, sonst aber ist die Arbeit mit derjenigen des soeben erwähnten Porträts des Sohnes der Dargestellten so ähnlich, daß man sich fragen muß, ob sie nicht vom gleichen Meister stamme. Ohne die Möglichkeit direkter Konfrontation läßt sich darüber nicht sicher urteilen. Die Oberfläche des männlichen Kopfes ist wohl glätter, wahrscheinlich aber vor allem darum, weil sie mit Säure geputzt wurde. Der kantige Umbruch über dem Nasensattel mag ein wirkliches Verwandrschaftsmerkmal der beiden Gesichter gewesen sein; die mit kurzen parallelen Linien markierten Haarsträhnen dagegen darf man zumindest als Kennzeichen der gleichen Bildhauer-'Schule' ansprechen.

---

[207] G. Grimm beabsichtigt, sie gesamthaft zu behandeln.

[208] J. Milne, Catalogue of Alexandrian Coins in the Ashmolean Museum (Oxford 1933), XVIII 14. Jucker, JbBHM. 41/42, 1961/62, 307f. Anders C. C. Vermeule, Eastern Influences in Roman Numismatic Art. A. D. 200—400, Berytus 12, 1956—57, 88. Grimm, Mumienmasken, 109.

[209] Kairo, Cat. Gén. 27 480. Graindor, Bustes, 62f. Nr. 19 Taf. 18. v. Heinze, Studien zu den Porträts des 3. Jahrh. n. Chr., RM. 69, 1962, 168 Taf. 56,2f. Grimm, Mumienmasken, 109f. Taf. 54,3f. Grimm—Johannes, Kunst, Nr. 28. Zu der Fälschung Graindor, Bustes, 64 Nr. 29 Taf. 19 vgl. Parlasca, Zwei falsche Bronzeporträts, AA. 1969, 203ff.

Das Fehlen jenes bequemen technischen Provenienzhinweises, den uns die Stuck-Ergänzungen lieferten, besagt hier nichts mehr. Schon der Crispinakopf war, samt Schleier, ganz aus Marmor gemeißelt, und aus dem 3. Jh. n. Chr. könnte ich überhaupt kein Porträt mehr nennen, bei dem der Marmor, wie noch bei der Matidia (Abb. 41), nur für die Gesichtsmaske verwendet worden wäre. Bei einer antoninischen Statue in Alexandria wurde noch ein Teil des Bartes in Stuck angesetzt oder nachträglich ergänzt[210]; aber auch dieses seit hellenistischer Zeit beliebte Komplettierungsverfahren scheint nach Hadrian allmählich aufgegeben worden zu sein, sei es, daß man es als zu ärmlich und provinziell empfand, sei es, daß eine Änderung der Wirtschaftsstruktur und -politik die Einfuhr von Marmor erleichterte. Mittlerweile war freilich schon so viel Marmor ins Land gekommen, daß manches stattliche Stück zur Wiederverwendung als Porträt zur Verfügung stand. Statistische Unterlagen für die Beantwortung solcher Fragen sind vielleicht von dem Corpus Adrianis zu erwarten.

Die alexandrinische Bildniskunst nahm noch an der hellenistischen Renaissance der gallienischen Zeit Anteil[211]. Herrscherbildnisse aus Ägypten begegnen uns aber erst wieder unter der Tetrarchie[212]. Mit der Beschränkung auf einheimischen farbigen, harten Stein, anscheinend nun ausschließlich Porphyr, wurde auch hinsichtlich des Materials der Anschluß an die alte Tradition vollzogen. Die Form der Porphyrbüste aus Athribis in Kairo (Abb. 53)[213] würde aber auch ohne die Aussage des Steins als Erbe jener

---

[210] Museum, Inv. 25 780. Soll im Beitrag über Privatporträts behandelt werden.

[211] Vgl. vorläufig Graindor, Bustes, 88 Nr. 37 Taf. 31.92f. Nr. 41 Taf. 34. Guerrini, Oriens Antiquus 6, 1967, 139.

[212] Zur 'Balbinus'-Büste 1274 in Hildesheim Wiggers–Wegner a. O. 247. Ebensowenig trifft bei 1273 der Gedanke an Geta das Richtige (fehlt bei Wiggers–Wegner a. O. 157). Die Neuaufnahmen, für die ich H. Kayser zu danken habe, sollen später vorgelegt werden. Zu der Medaillon-Büste Grimm, Mumienmasken, 123 Taf. 135,2 vgl. F. Braemer, RA. 1968, 335ff. Abb. 10—16. Den spätantiken Marmorkopf, den soeben sein Besitzer D. Kiang (A Late Antique-Early Byzantine Head, Pantheon 28, 1970, 3ff. Abb. 1—6) veröffentlicht, habe ich 1963 in Privatbesitz in Alexandria untersuchen und photographieren können. Er ist sicher in Ägypten gefunden, was die von Kiang nicht erwähnten, inzwischen vielleicht verblaßten roten Bemalungsspuren im Haar, bestätigen. Die Datierung ins 6. Jh. ist historisch und kunstgeschichtlich unmöglich, vergleichbar dagegen etwa Grimm, Mumienmasken, 80 Taf. 30,1: trajanisch. Dazu ausführlicher anderswo.

[213] Kairo Cat. Gén. 7 257. Photo W. Dräyer, Zürich, dem für die so oft bewährte Hilfsbereitschaft zu danken mir ein Anliegen ist. R. Delbrueck, Spätantike Porphyrwerke (Berlin 1932) 92ff. Graindor, Bustes 68ff. Nr. 231. Taf. 21. H. P. L'Orange, Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts (Leipzig 1933) 22f. Ders., Romerske Keiser i Marmor og Bronse (Oslo 1967) 120. G. Castel Franco, L'Arte delle Monete nel Tardo Impero, Cd'A. 2, 1937, 14 Abb. 22f. P. Gilbert, La Valeur de la Statuaire Égyptienne aux Époques Grecque et Romaine, ChrEg. 29, 1954, 24 Abb. 5: *«il trahit le retour à des tendances pharaoniques de la statuaire officielle la plus romanisée.»* Vermeule, Egyptian Contributions to Late Roman Imperial Portraiture, JARC. 1, 1962, 63ff. Taf. 7,3. Vermeule möchte darüber hinausreichenden Einfluß auf die tetrarchische Porträtkunst überhaupt sehen. Vgl. Lippold, GGA. 200, 1938, 152. Vgl. Bothmer, Egypt. Sculpt., Abb. 250.293f.315f. D. M. Brinkerhoff, A Collection of Sculpture in Classical and Early Christian Antioch (New York 1970) 20 Abs. 25. W. von Sydow, Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. (Bonn 1969) 135ff. versucht jetzt die

Kunst erkennbar, deren Triebkräfte sich schon unter den Antoninen zu regen begannen und in den Caracallabildnissen (Abb. 51—52) zu einer ersten Renaissance führten. Die tetrarchischen Skulpturen zeigen deren Reifestufe an. Mit seinen imperialen Porphyrwerken gibt Ägypten jetzt dem Reich künstlerisch mehr als es empfängt, und es zeigt sich gerüstet für die neue Rolle, die ihm in der spätantiken Welt bestimmt ist.

Abbildungsverzeichnis

Taf.	Abb.		
I—III	1a—e	=	Augustuskopf, Stuttgart. Museumsphotos.
IV—V	2a—b	=	Augustuskameo, London. Museumsphoto.
V	3	=	Denar des Augustus, Berlin (Abguß). Photo des Verf.
	4	=	Augustuskameo, New York. Museumsphoto.
	5	=	Claudiuskameo, Dresden. Museumsphoto.
	6	=	Marcus Antonius, Gemme, Sammlung Ionides. Photo durch J. Boardman.
VI—IX	7a—d	=	Kalksteinstatue des Marcus Antonius, Kairo. Photos D. V. Bothmer.
X—XII	8a—e	=	Statuette des Marcus Antonius, Kairo. Photos D. V. Bothmer.
XIII—XIV	9a—b	=	Bronzekopf des Augustus, London. Museumsphotos.
XV—XVII	10a—c	=	Marmorkopf des Augustus, Baltimore. Museumsphotos.
XVIII—XIX	11a—b	=	Kolossaler Augustuskopf, Alexandria. DAI Kairo.
XX—XXI	12a—d	=	Augustuskopf, Bloomfield Hills. Museumsphotos.
XXII	13a—b	=	Alexanderkopf, Stuttgart. Museumsphotos.
XXIII	14a—b	=	Alexanderkopf, Alexandria, Privatbesitz. Photos des Verf.
XXIV	15a—b	=	Tiberius, Alexandria. DAI Kairo F 12864. 12854.
XXV—XXVI	16a—c	=	Tiberius, Berkeley. Museumsphotos.
XXVI	17	=	Elfenbeinbüstchen Alexanders, Baltimore. Museumsphoto.
XXVII	18a—b	=	Tiberius, Toronto. Museumsphotos.
XXVIII	19	=	Claudius, Alexandria. DAI Kairo F 12760/64.
	20	=	Nero, Bern. Photo J. Zbinden.
XXIX	21a—b	=	Agrippina minor, Alexandria. DAI Kairo.
XXX	22a—b	=	Nero, Columbia. Museumsphotos.
XXXI	23a—b	=	Nero, Rom. DAI Rom 62.536/537.

---

tetrarchischen ägyptischen Porphyrporträts als provinzielle Arbeiten aus der Kunst der Zeit abzusondern. In der Büste von Athribis und dem Kopf aus Antiochia möchte er freilich „das kleinasiatische Vorbild" erkennen (S. 146). Dazu M. Bergmann, JbAChr. 15, 1972, 220f. Dies., Studien zum röm. Porträt des 3. Jhs. n. Chr. (Bonn 1977) 163ff. 174ff. Hier auch zur Büste von Athribis. Ferner Grimm—Johannes, Kunst, Nr. 29.

XXXII	24a—b	=	Kopf einer Vespasiansphinx, Kairo. Museumsphotos.
XXXIII—XXXV	25a—d	=	Kolossaler Vespasianskopf, Alexandria. DAI Kairo und Museum.
XXXVI	26	=	Vespasian, Cancelleriarelief, Rom. Vatikan. Museumsphoto.
	27	=	Titus, Venedig. Museumsphoto.
XXXVII	28a—b	=	Vespasian, London. Museumsphoto.
XXXVIII	29a—b	=	Titus, Alexandria. Photos des Verf.
XXXIX	30	=	Traian, Alexandria. DAI Kairo F 11747.
XXXIX—XL	31a—c	=	Domitia, Alexandria. DAI Kairo F 12716. 12719. 12711.
XLI	32	=	Tetradrachmon mit Domitia, Paris (Abguß). Photo des Verf.
	33	=	Bronze mit Domitia, Paris (Abguß). Photo des Verf.
	34	=	Bronze mit Domitia aus Kytiaion, Paris (Abguß). Photo des Verf.
	35	=	Tetradrachmon mit Sabina, Bern (Original). Photo des Verf.
	36a—b	=	Chalzedonbüstchen der Domitia, London. Museumsphotos.
XLII	37a—b	=	Sabina, Privatbesitz, Zürich. Photos H. Bloesch.
XLIII	38a—b	=	Kopf der Sabinastatue, Vaison. Photo Marburg 44657. DAI Rom 39.41.
XLIV	39a—b	=	Matidiabüste, Paris. Museumsphotos.
XLV	40a—b	=	Matidiabüste, Neapel. DAI Rom 65.1287/1277.
XLVI	41a—c	=	Matidia, Dresden. Museumsphotos.
XLVII	42	=	Antoninus Pius, Kairo. Museumsphoto.
	43a—c	=	Hadrian, Alexandria. DAI Kairo F 12783. 12768. 12770.
XLVIII—XLIX	44a—d	=	Marcus Aurelius, Fragment, Kairo. DAI Kairo 27488. 470/27.
L	45a—b	=	Marcus Aurelius, Cambridge. Museumsphotos.
LI	46a—b	=	Kopf der Statue des Septimius Severus, London. Museumsphotos.
LII	47a—b	=	Crispina, Alexandria. DAI Kairo 12835. 12831.
LIII	48a—b	=	Crispina aus Rom. Photo des Verf.
	49	=	Medaillon mit Crispina, Paris (Abguß). Photo K. Buri.
LIV—LV	50a—d	=	Iulia Mammaea, Alexandria. DAI Kairo F 7223/24. 7226. 7225. 7227.
LVI	51	=	Kopf der Statue Caracallas, Kairo. Photo D. V. Bothmer.
LVI—LVII	52a—c	=	Kopf Caracallas, Fragment, Alexandria. Photos D. V. Bothmer.
LVIII	53	=	Porphyrbüste eines Tetrarchen, Kairo. Photo W. Dräyer.
LIX	54a—d	=	Tiberius, in deutschem Privatbesitz. Photos des Besitzers.

STUDIEN ZUR SPÄTANTIKEN KUNSTGESCHICHTE
Im Auftrag des Deutschen Archäologischen Instituts
herausgegeben von Hans Lietzmann und Gerhart Rodenwaldt

Friedrich Gerke

Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit

Quart. VIII, 432 Seiten, 14 Beilagen und 65 Tafeln. 1940. Nachdruck 1978.
Ganzleinen DM 350,– ISBN 3 11 004999 6 (Band 11)

Johannes Kollwitz

Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit

Mit einem Beitrag von P. Schazmann

Quart. VI, 208 Seiten, 56 Tafeln. 1941. Nachdruck 1978.
Ganzleinen DM 300,– ISBN 3 11 004998 8 (Band 12)

Hildegard Temporini

Die Frauen am Hofe Trajans

Ein Beitrag zur Stellung der Augustae im Principat

Groß-Oktav. XII, 295 Seiten, 5 Tafeln, 1 Stammbaum. 1979.
Ganzleinen DM 112,– ISBN 3 11 002297 4

Preisänderungen vorbehalten

Walter de Gruyter · Berlin · New York

DENKMÄLER ANTIKER ARCHITEKTUR
Herausgegeben vom Deutschen Archäologischen Institut

Walter Karnapp

Die Stadtmauer von Resefa in Syrien

Quart. X, 55 Seiten Text, 106 Tafeln mit 259 Abbildungen, 1 Klapptafel.
1976. Ganzleinen DM 195,– ISBN 3 11 006535 5 (Band 11)

Der Zeustempel zu Aizanoi

Nach den Ausgrabungen von Daniel Krencker und Martin Schede,
bearbeitet und herausgegeben von Rudolf Naumann.
Mit einem Beitrag von Hans Aulock

Quart. XII, 96 Seiten, 53 Abbildungen im Text und 77 Tafeln. 1979.
Ganzleinen DM 195,– ISBN 3 11 007879 1 (Band 12)

Hans Eschebach

Die Stabianer Thermen in Pompeji

Mit einem Beitrag von Harald Mielsch, Mariette de Vos
und Arnold de Vos

Quart. XII, 103 Seiten, 28 Textabbildungen und 68 Tafeln. 1979.
Ganzleinen DM 195,– ISBN 3 11 007873 2 (Band 13)

Preisänderungen vorbehalten

Walter de Gruyter · Berlin · New York